
3 1761 06184547 5

ANDREA MANTEGNA

KLASSIKER DER KUNST

IN GESAMTAUSGABEN

SECHZEHNTER BAND



ANDREA MANTEGNA

DES MEISTERS GEMÄLDE UND KUPFERSTICHE



IN 213 ABBILDUNGEN

HERAUSGEGEBEN VON FRITZ KNAPP

ZWEITE, VERMEHRTE AUFLAGE

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT STUTTGART
BERLIN UND LEIPZIG



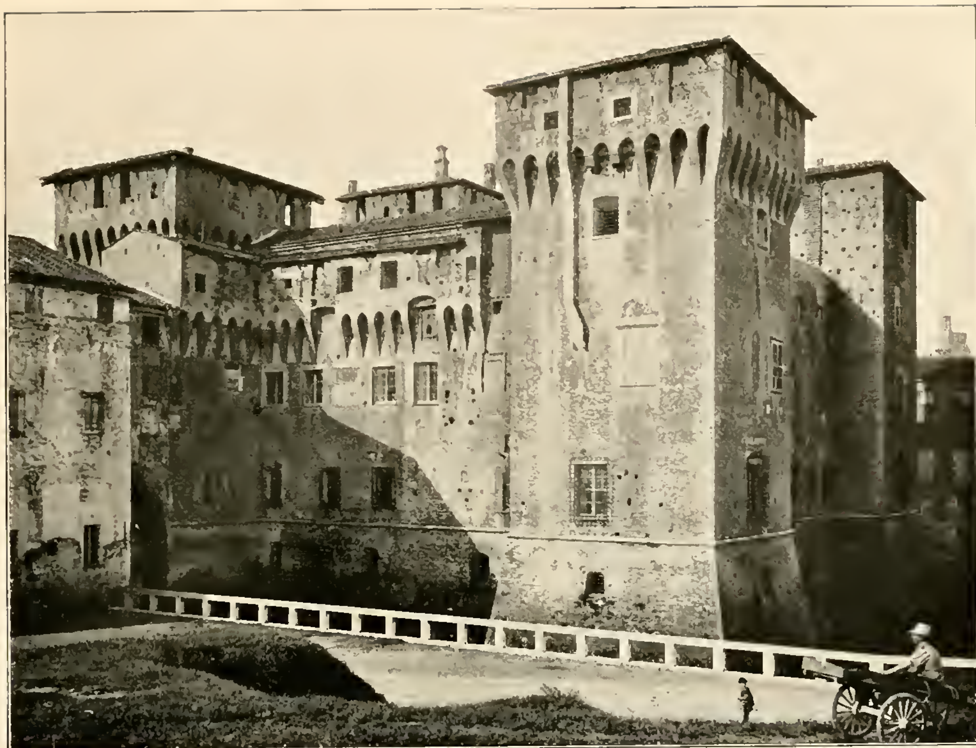
DRUCK DER DEUTSCHEN VERLAGS-ANSTALT IN STUTTGART

Printed in Germany



Mantua, S. Andrea | Bronze

Gian Marco Cavalli (?): Andrea Mantegna



Castello di Corte in Mantua

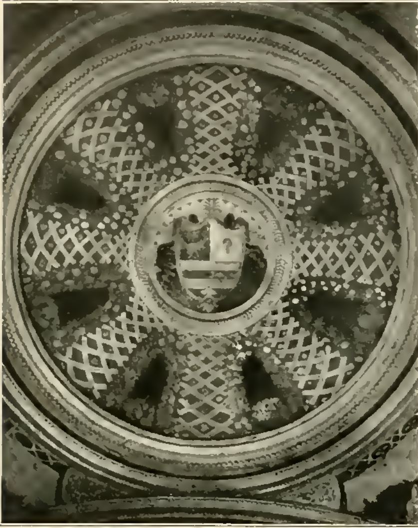
ANDREA MANTEGNA

SEIN LEBEN UND SEINE KUNST.

Nicht der auf eine begrenzte Schönheitsformel gespannte Akademismus, sondern der Naturalismus, der sich in frischer, erwachender Lebenskraft die Welt von neuem erobern will, das freie Hinausschauen in die Natur und das Sichbewußtwerden der Persönlichkeit geben die Grundlagen zu großem Künstlertum. Solch ein fast schrankenloser Naturalismus war denn auch die ungeheure Triebkraft der Frührenaissance. Das erkennen wir hier in einem Künstler, der imposant an Zielbewußtheit und schrankenloser Energie sich in eigenartig frühgewonnener Selbständigkeit schon im Anbeginn seines Schaffens die künstlerische Aufgabe stellt, die volle Realität der Erscheinungen, wie er sie in der Natur sieht, zu erfassen. Mit äußerster Konsequenz geht er seinem Ziele nach. Er will die Welt des Sichtbaren bis zu letzter Wirklichkeitswirkung im Bild gestalten. Und das nicht etwa nur, wie man aus den Kunstzielen der anderen Meister seines Landes vermuten möchte, in der plastischen Formwahrheit, sondern auch in ihrer Raumwirklichkeit, in die sie hineingestellt sind. Sein Problem war das der Raumillusion im Bild. Darüber, daß dieser Raumbegriff für ihn als Italiener und Renaissancekünstler durchaus mit einem starken plastischen Wirklichkeitsinn, der die sinnliche Realität des architektonischen Raumes zu greifbarer Nähe gestattet, verbunden war und nichts

mit nordischen malerischen Phantasien gemein hat, die einem Unendlichkeitssehnen entsprungen eher das Gefühl des Unfaßbaren wecken wollen, müssen wir von Anbeginn an klar sein. Wir werden erkennen, welche Unterschiede seine Aufgabe von dem modernen Künstlerwollen trennen.

Andreas Blasii Mantegna ist dieser Künstler geheißen, geboren auf Isola di Carturo zwischen Vicenza und Padua im Jahre 1431, laut der Bezeichnung auf einem verlorenen Bild von 1448 (in S. Sofia in Padua), wo er sich als siebzehnjährig benennt. 1441 ist er Lehrling in der Malerwerkstätte des Francesco Squarcione in Padua. Schon 1448 war er selbständiger Meister. Das Glück ist ihm günstig. In dem gleichen Jahre schon erhält er einen glänzenden Auftrag, der ihm Gelegenheit gab, seine Kraft zu zeigen, seinen Ruhm zu begründen: er soll an den Freskenmalereien der Ovetarikapelle in den Eremitani mitarbeiten. Kleinere Aufträge folgen. 1454 heiratet er Nicolosia, die Tochter des Jacopo Bellini. Schon 1456 wird ihm von neuem eine große Arbeit, ein mächtiges Triptychon für S. Zeno zu Verona, übertragen. Anfangs dieses Jahres trennt er sich endgültig von seinem Lehrer Squarcione, an den er seit 1448 durch Vertrag gebunden war. Die gerichtliche Auflösung erfolgt am 2. Januar zu Venedig, mit der Begründung, daß Mantegna bei Abschluß des Kontraktes noch nicht mündig gewesen sei. Der Ruhm des Meisters wächst; Lodovico Gonzaga, Markgraf von Mantua, hat sein Auge auf ihn geworfen. Briefe gehen seit 1456 hin und her. Mantegna ist noch jahrelang an einer großen Arbeit in Verona beschäftigt. Begehrt der Fürst danach, als Humanist Gelehrte und Künstler ersten Ranges um sich zu haben, so verlangt der Maler, offenbar eitel auf äußere Titel, das Adelsdiplom und ein Familienwappen. Lodovico, der ihm am 15. April 1458 fünfzehn Dukaten monatlich, freie Wohnung, Getreide für sechs Personen und Holz angeboten hat, nennt ihn am 30. Januar 1459 „egregium virum Andream Mantegnam pictorem de Padua, carissimum familiarem nostrum, quem ad servicia nostra nuper duximus“ und verleiht ihm durch Dekret Devise mit Wappen (Abb. S. XII). Im Mai 1460 ist er in Mantua. 1463 (15. Mai) wird er als täglicher Gast am Hofe bezeichnet. Aufträge über Aufträge folgen: die Ausschmückung der Schlösser Goito, Gavriano, Marmirolo, Saviola, Gonzaga — endlich des Palazzo di Corte, der Residenz der Gonzaga in Mantua, deren Malereien in der Camera degli Sposi im Studio u. a. allein erhalten sind. Trotzdem er sich des öfteren beklagt, nicht sein Geld erhalten zu haben, spricht er 1466 davon, daß er sich ein Haus bauen will. Er erbittet damals 100 Dukaten vom Markgrafen, dem freilich auch das Geld oft ausgeht und der 1478 dem Mantegna seine eigene Geldnot auseinandersetzt. Jahrzehntelang hat der Künstler an seinem Haus gebaut, bis es vielleicht 1496 fertig war. Es ist ein turmartiger Bau, ein Atelier; „Ab Olympo“ (Abb. S. XI) steht über der inneren Mitteltür. Daß die Verhältnisse Mantegnas nicht schlecht waren, dafür spricht ferner, daß er 400 Dukaten seiner Tochter zur Ehe mitgibt; ferner eine Bemerkung des Marsilio Andreasi, der am 2. Februar 1469 an die Markgräfin Barbara schreibt: „Andrea muß tief in den Beutel



Wappen Mantegnas in der S. Andreakapelle zu Mantua



Atelier Mantegnas in Mantua
„AB OLYMPO“

gegriffen haben, um sich am Hofe Kaiser Friedrichs III. beliebt zu machen.“ Seine Eitelkeit verlangt nach dem Grafentitel, und er wird in der Tat öfters „comes palatinus“ genannt. Weiterhin wird er 1488 von Francesco Gonzaga zum Ritter geschlagen; „eques“ oder „miles auratus“ nennt er sich. Wie hoch seine Einbildung war, zeigt eine Bemerkung, die er am 13. Mai 1478 beim Aufenthalt Leon Battista Albertis in Mantua machte: „Der Marchese kann sich rühmen, zu besitzen, was keinem anderen Fürsten Italiens gehört,“ d. h. die beiden bedeutendsten und gelehrtesten Künstler, ihn und Leon Battista Alberti. Sein Ruhm hat sich denn auch bald weit verbreitet. 1466 ist er vom Markgrafen nach Florenz geschickt, wo er sofort einen Auftrag erhält. 1467 soll er den Pisanern ein Bild im Camposanto malen; am 3. Juli ist er dort, und es wird ihm zu Ehren ein Festmahl veranstaltet. Den Kardinal Francesco Gonzaga besucht er 1471 in Bologna, bei dessen Heimkehr nach Mantua er zusammen mit Leon Battista Alberti, dem Dichter Poliziano und anderen Geistesgrößen der Stolz am Hofe des Markgrafen ist. Als Mantegna 1480 fieberkrank daniederliegt, erkundigt sich Federico Gonzaga sehr wohlwollend nach ihm. Da die Aufträge nicht mehr so glänzende sind, bietet er sich 1484 Lorenzo de' Medici in Florenz an — aber vergebens. Indes neue Aufträge folgen, so der des „Triumphzuges Cäsars“, ferner die ehrenvolle Berufung von Papst Innocenz VIII. nach Rom zur Ausmalung der Privatkapelle im Belvedere, die leider 1780 bei der Errichtung des Museo Pio Clementino zerstört wurde. Neuerdings sind aber im Pal. Venezia Reste großer Raumdekoration entdeckt. In den neunziger Jahren scheinen, trotz der vielen Arbeiten, die er gerade in diesem Jahrzehnt erhalten hat, die pekuniären Verhältnisse nicht so glänzend gewesen zu sein oder vielmehr, er wird seiner Sammelleidenschaft — besonders antike Werke sucht er — zuviel Geld geopfert haben. 1498 verkauft er einen Bronzekopf, und kurz vor seinem Tode muß er die Faustinabüste (Abb. S. XI), die er schon seit Jahrzehnten besaß und auf die er besonders stolz war, an Isabella d'Este für 100 Dukaten abgeben. Immerhin hat er am 1. März 1504 in seinem Testament 100 Dukaten einer Kapelle in S. Andrea vermacht, die ihm am 11. August im Auftrag des Kardinals Sigismondo Gonzaga als Familienkapelle zugesprochen wird und worin er, am 13. September 1506 gestorben, bestattet ist. (Abb. S. X.)



Antike Büste der Faustina,
einst im Besitz Mantegnas

Näheres über die Persönlichkeit Mantegnas erfahren wir nur wenig. Er wurde von den Ge-

lehrten als Inschriftenforscher geschätzt. In einer Humanistengesellschaft, einer Art archäologischer Akademie zu Mantua, waren er und Johannes Antenoreus die Konsules, während Samuele da Tradate im Gefolge Lodovico Gonzagas als Imperator vorstand. Ferner war er mit vielen bedeutenden Gelehrten der Zeit befreundet, so mit Felice Feliciano, Matteo Bossi, beide aus Verona, Giovanni Marcanova aus Padua u. a. Seinen Charakter betreffend hören wir nichts Gutes. Er war, wie sein energisch-rauher Gesichtstypus schon zeigt (Titelbild und Taf. 42), eine rücksichtslose, sehr selbstbewußte Kraftnatur, egoistisch und gewaltsam, wie andauernde Streitigkeiten mit Nachbarn, die Anklage des Malers und Kupferstechers Simone de' Ardizioni aus Reggio vom 15. September 1475, daß Mantegna ihn und Zuan Andrea halbtotgeschlagen habe, vermuten lassen. Noch weniger sympathisch berührt seine Eitelkeit. Sie war es gewiß auch, die ihn nach Titel und Auszeichnungen verlangen ließ und ihn dazu trieb, sich eine Familienkapelle zu erwerben. Anderseits hat er scheint's für seine Kinder gut gesorgt, wie jene große Mitgift seiner Tochter erweist.

Wie im Leben war er in der Kunst, sein Ich selbstbewußt voranstellend. Aber was im Verkehr mit den Menschen hart, grausam erscheint, jene gewaltsamen Energien, jene Rücksichtslosigkeiten des Starken, des Zielbewußten, die Störendes, Schwächeres niedertreten, all das wirkt Gutes in der neuschaffenden Tat. Der Subjektivismus muß sich gewaltsam Platz schaffen. Alte Traditionen heißt es überwinden, tote, ererbte Formeln, Manieren zertrümmern und dafür etwas Neues, Lebendiges erschaffen, an Stelle der gleichmäßigen Durchschnittswerte, des Allgemeinbegreiflichen gilt es etwas Übergewaltiges, Eigenartiges zu setzen. Des Künstlers Ich muß gebieten, alles andere muß sich beugen. Es bedarf innerster Überzeugung, höchster Begeisterung für sein künstlerisches Ziel, vollkommener Hingebung für die Sache und unbeirrter Konsequenz, daß ein Künstler Bahnbrecher werde. Daß Mantegna solches besessen, daß er höchste künstlerische Probleme sich gestellt und sie mit aller Kraft durchgearbeitet hat, das hat ihn zum Schöpfer einer hohen oberitalienischen Kunst gemacht. Er war der erste, der dort die Kunst als ernste Lebensaufgabe, als Geistestat erfaßte und damit an Stelle des sinnlich weichlichen Schaffens, wie es in Venedig gepflegt wurde, eine Kunst setzte, die große geistige Aufgaben, künstlerische Probleme in persönlichster Auffassung lösen wollte. Erst mit ihm tritt Oberitalien als künstlerisch führende Macht auch in der Malerei auf.

Wie stand es in Oberitalien mit der Kunst, als Mantegna dort auf die Bühne trat? Die venezianische Kunst hatte, ohne gewaltsam die Fesseln der Tradition zu sprengen, allmählich das Starre byzantinischer Formeln abgeschwächt, wenn nicht verweichlicht. Der dekorative Charakter herrschte weiterhin, die Auffassung war altertümlich geblieben: zierliche, kraftlose Formen und niedliche Farbenspiele, möglichst viel Gold und kleinliches Beiwerk, nirgends frischer Realismus, kurz, jedes Fehlen von gesunder Belebung, ernster Auffassung. Auch Pisanello und Gentile da Fabriano, die bedeutendsten Meister, kamen nicht darüber hinaus. Ihre außerordentliche Feinfühligkeit für zarte Farben und Linienspiele trägt den Charakter entwickelter Miniaturmalerei. Von monumentaler Auffassung ist bei ihnen noch nicht die Rede. Nicht in Oberitalien, in Florenz war der Ort der Wiedergeburt hoher Kunst. Von dorther mußten erst Meister kommen, um eine Renaissance des Naturalismus zu schaffen. Und nicht in Venedig, sondern in Padua, der Stadt hoher Gelehrsamkeit und strenger Wissenschaft, fanden sich die Florentiner zusammen, und dort ist, mögen auch Technik und Geschmack von Venedig kommen, die letzte Befreiung erstritten. Schon einmal hatte vor Jahrhunderten einer der Größten der Florentiner, Giotto, da Meisterwerke, die Fresken der Arena, geschaffen, die denn auch wunderbar belebend auf die norditalienische Malerei gewirkt haben.

Bedeutende Geister wie Altichieri und Antelami haben Fresken von frischer Naturauffassung in Padua gemalt. Sie zeigen, wieviel schon die Protorenaissance Oberitaliens den Florentinern zu danken hat. Und ebenso ist es im Quattrocento gewesen. Meister wie Paolo Uccello, Fra Filippo Lippi, Andrea Castagno, der freilich mehr in Venedig tätig war, endlich Donatello kamen nach Padua. Ihre Meisterwerke, nicht die minderwertigen schwächlichen Schöpfungen der Venezianer haben Mantegna zum Meister erzogen. Sie haben ihm zweierlei gegeben, was der venezianischen Natur an sich fremd ist: erstens den Sinn für die kräftig realistische Wiedergabe der Natur, der zuliebe jeder Florentiner des Quattrocento in starkem Lebensgefühl selbst Schönheiten opfert; zweitens das gelehrte Erfassen der künstlerischen Aufgaben. Jene geistig hochstehenden Meister stellen sich hohe Probleme, wie sie sich beim Studium der Naturerscheinungen und deren Wiedergabe ergeben. Das wurde auch Mantegnas künstlerisches Ziel. Alle unbestimmten matten Gefühle, wie sie aus den venezianischen Bildwerken von damals sprechen, bedeuten ihm nichts. Zur vollständigen Geistesklarheit, zur absolut deutlichen Vorstellung der realistisch mit scharfem Auge beobachteten Naturgebilde will er gelangen, um sie im Kunstwerke wirksam, lebendig, wahr zu gestalten. Sein Schaffen ruht auf höchster Lebensbasis. Nicht ein gleichmäßiges, handwerksmäßiges Weitermalen, wenn eine mäßige Technik errungen, ein Schema aufgestellt ist, sondern ein andauerndes, immer höher strebendes Vorwärts, das macht seine Meisterschaft, die Gewalt seines wie jedes Genies aus.

Man redet von Mantegna als „echt venezianischem Meister“, davon, daß Squarcione und die Maler von Murano seine Lehrer gewesen seien. Aber gerade seine ersten Werke, die großen Fresken in den Eremitani, wirken wie eine direkte Widerlegung. Wenn ein Einheimischer als sein Lehrer bezeichnet werden darf, so ist es Nicolo Pizzolo, derselbe, mit dem zusammen Mantegna die Hauptarbeit der Ovetarikapelle ausgeführt hat. Denn die beiden venezianischen Meister Giovanni d'Allemagna und Antonio da Murano, letzterer der erste bedeutende Meister aus der Familie der Vivarini, haben dagegen nur Teile des Kreuzgewölbes gemalt. Es kann daher an Ort und Stelle von einem Einfluß derselben auf Mantegna, der zudem erst 1449 zu malen begann, nicht die Rede sein. Anders steht es um Pizzolo; er hat Teile der Apsis, des Gewölbes und der Wandfresken ausgeführt (Taf. 152—160). Er jedoch ist der offizielle Leiter des Ganzen gewesen. Zehn Jahre älter als dieser, hat er, wie seine Fresken zeigen, florentinische Werke studiert. Ist er doch Schüler Fra Filippo Lippis und später Donatellos gewesen. Seine Freskotechnik ist ganz florentinisch, ebenso wie die plastische Formbilduug, das braunrote Karnat, das kräftige Seitenlicht, endlich die perspektivische Durchbildung, besonders bei den vier Kirchenvätern der Apsis.

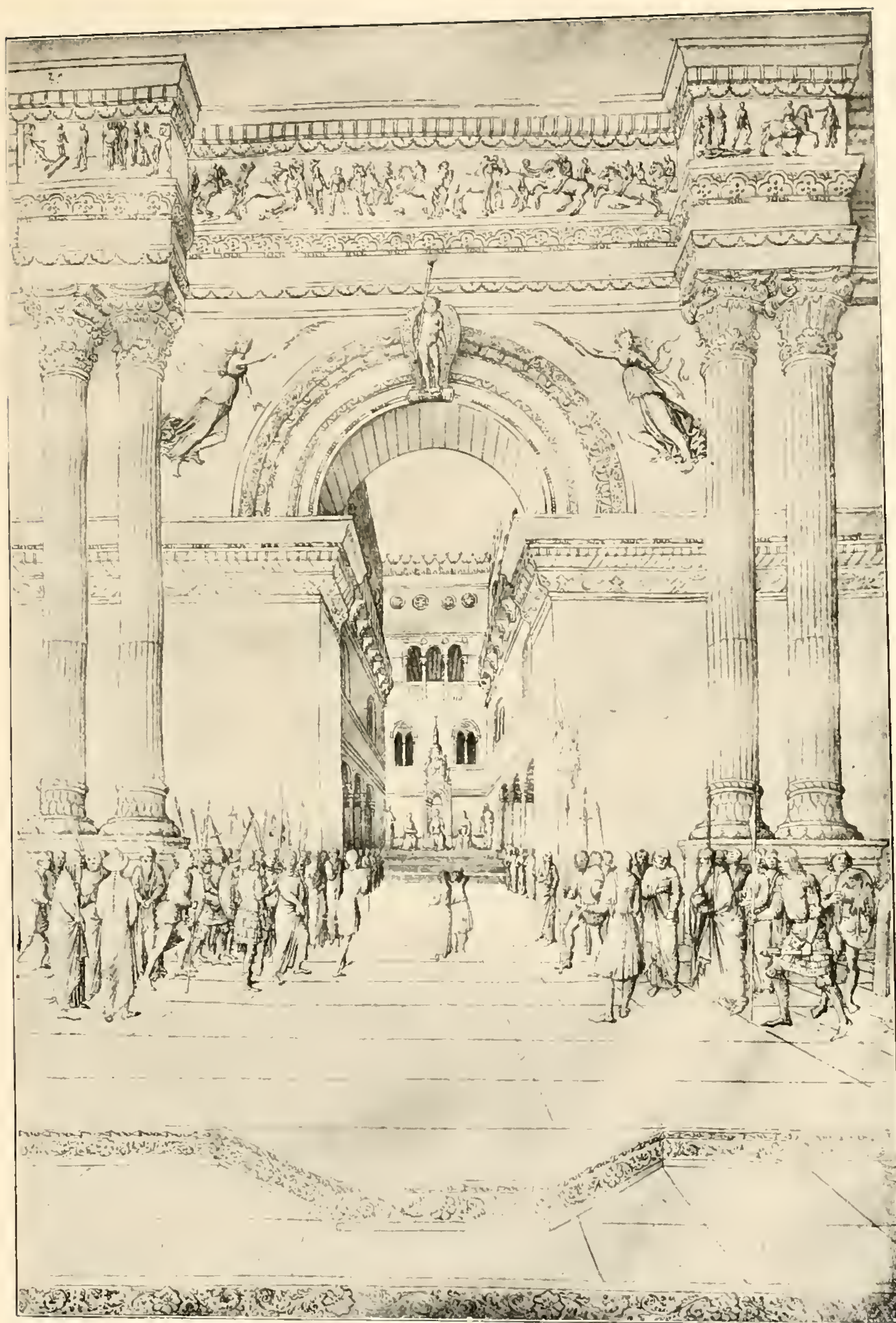
Indes noch lebendiger spricht aus Mantegnas Fresken florentinischer Geist. Starker Realismus und feste Formgebung sind von ganz anderer Art. So wird es bei den Castagno zugeschriebenen Mosaiken der Cappella dei Moschi in S. Marco zu Venedig schwer, zu entscheiden, ob Castagno oder Mantegna der Meister der Visitation und des Todes der Maria ist (S. XIV). Besonders auf letzterer Darstellung läßt sich bei der großen Verwandtschaft einiger Typen (wie etwa der Stehende links oder der lesende bärtige Mann rechts, vgl. Hermogenes' Taufe), daß wir an einer Mitarbeit Mantegnas kaum zweifeln können. Treten wir in die Eremitanikapelle, so überraschen uns seine Jakobusfresken selbst gegenüber denen Pizzolos. Im Vergleich mit venezianischen Werken der Zeit, auf denen bei flauen Formen und blassen Farben jede realistisch-räumliche Wirklichkeitswirkung ausbleibt, fallen die erstaunliche Klarheit und Wahrhaftigkeit auf. Vibrierendes Leben in lichten Räumen spielt sich vor uns ab. Schon das erste Freskenpaar (Taf. 2 und 3) ist absolut originell. Eine neue Kunstwelt offenbart sich

dem plötzlich geklärten Blick. Greifbare Gestalten bewegen sich da. Jede derselben ist deutlich und fest in der Silhouette; die Köpfe, die Bewegungen, die Faltenlagen der (nassen) Gewänder sind sorgfältig nach der Natur studiert. Die würdevolle Erhabenheit des zum Tode geführten Jakobus (Taf. 14), die hingebende Verehrung des Knienden, die Verwunderung des erstaunt beide Hände erhebenden Soldaten, einer prachtvollen



Castagno, Mosaik in S. Marco, Venedig

Rückenfigur, das ist große Auffassung (Taf. 13). Für das gewaltige Emporwachsen der Figuren und die vollere Bildung der Formen in stärkerer Muskulatur ist der Vergleich der Gestalten auf beiden Szenen (Taf. 11 und Taf. 13) besonders schlagend. In sicherem Gefühl, daß das Bild des kompositionellen Ausgleiches bedarf, hat der Künstler rechts eine übrigens sorgfältig durchgearbeitete Abschlußgruppe gegeben. Es ergibt sich eine monumentale Gesamtwirkung nicht nur in der Einheit des geistigen Momentes und Geschlossenheit der Gruppierung, sondern auch in der gewaltigen Wirklichkeitsillusion, die uns einen mächtigen Raum überherrscht von zusammenfassendem, formendem und



Jacopo Bellini, Christus wird dem Pilatus vorgeführt
Paris, Skizzenbuch Bellini, Tafel 34
(Ausgabe V. Golubew v. Oest & Cie., Brüssel)

raumbildenden Seitenlicht vorzaubert. Man wird in der damaligen oberitalienischen Malerei nirgends eine gleiche Kraft der Lichtführung finden.

Endlich ist die Farbe dem Künstler wichtig zur klaren Scheidung der einzelnen Erscheinungen. Das kräftige Grün des reichgefalteten Mantels Jakobus' springt besonders bei den beiden ersten Fresken fast abstoßend scharf heraus. „Die Taufe des Hermogenes" zeigt daneben noch andere kräftige Farben, wie das lichtblaue Gewand des Täufers, das blaue Manteltuch des Hermogenes, den gelbbraunen Mantel der Rückenfigur rechts oder das verschiedene kalte Rot der anderen Gewänder. Derartig harte Farbengebung hat nichts mit der weichen, harmonischen venezianischen Farbenstimmung, aber um so mehr mit der Malweise der Florentiner gemein. Ihnen gilt die Farbe an sich nichts, sie muß durch kräftige Hervorhebung der verschiedenen Gewandstücke und Körperteile der Plastik der Formen dienen. In diesem Sinne ist Mantegna gerade in den beiden ersten Fresken durchaus florentinisch. Es ist kein Zweifel, daß Mantegnas Gestaltung den Florentinern, nicht den Venezianern nahesteht.

Das Bedeutendste ist jedoch, daß nicht nur im Detail, sondern auch in dem großen Grundgedanken der aufstrebende Künstler zu den Höhen der Florentiner emporstrebte. Aber er wollte nicht nur getreue Wiedergabe der Einzelerscheinungen, sondern auch Wirklichkeitswirkungen des Gesamtbildes. Der Raum ist es, der alles umfangen hält, und in ihm bewegen sich die Menschen. Das Raumproblem, das die Gestalten, wie sie sich in der Natur frei bewegen, im Bild täuschend wiedergeben will, hat seinen Geist erfüllt. Es darin bis zum Höchsten, zu effektvoller Naturillusion zu bringen, ist sein Ideal. Hier kommt die strenge Gelehrtennatur, die den Paduaner wie die Florentiner erfüllte, zu voller Tätigkeit. Für die architektonisch-mathematische Lösung der Raumperspektive waren Brunelleschi und Leon Battista Alberti die großen Entdecker. Schon Jacopo Bellini, der Schwiegervater Mantegnas, gibt in seinen Zeichnungen (Abb. S. XV) große architektonische Gestaltungen, wobei die Neigung zu antiken Denkmälern für die Zeit charakteristisch ist. Dabei haben die scharfen Perspektiven etwas Gotisches. Die Raumtiefen, die Durchblicke durch Häuserreihen interessierten ihn mehr als die Gestalten. Mantegna, dem das Figürliche in florentinischer Art ebenso wichtig ist wie der Raum. Die Figuren gewinnen ein besseres Verhältnis zur Architektur und bilden in ihrer plastischen Erscheinung wie durch geschlossene Gruppierung gewissermaßen kubische Blöcke im Gesamtraum.



Donatello, Bronzerelief am Hochaltar im Santo zu Padua



Donatello, Bronzerelief am Hochaltar im Santo zu Padua

Prüfen wir nach, so finden wir, daß die beiden ersten Fresken zusammen auf einen in Schulterhöhe zwischen beiden liegenden Augenpunkt hin gearbeitet sind, wobei die Mitten leer bleiben und die beiden Hauptszenen nach den Seiten hin verlegt sind. Links ist der Block der Figuren etwas lockerer, rechts ist er fester gebildet. Ersteres ist noch streng donatellesk in der Schärfe der Zeichnung, der sorgsamen Modellierung der Formen, ferner in der Architektur (Abb. S. XVI). Auch einige Figuren sind übernommen, wie der Knabe links und der zurückschauende Mann dahinter (Abb. S. XVII). Das rechte Fresko ist schon freier. Die Architektur ist großartiger; ein monumentaler Triumphbogen mit Durchblicken in die Weite, nicht eine kleinlich geteilte Mauer wie dort gibt den Abschluß. In der Farbgebung herrschen links bunte Lokalfarben und mehr springende Lichtflecken bei hellem Sonnenschein, rechts ist alles ruhiger abgetönt, die Licht- und Schattenmassen sind breiter. Wir sehen, Mantegna läßt sich von der künstlerischen Größe und den Idealen seiner Vorbilder hinreißen. Aber er macht sie sich ganz zu eigen, um dann selbständig weiterzuarbeiten.

Das zeigen die beiden folgenden Freskenpaare. Hatte er zunächst das Problem der Perspektive ohne Rücksicht auf den Standort der Bilder in rein gelehrter Weise bearbeitet, und zwar zwei Bilder zusammenfassend genommen, so geht er dazu über, den Augenpunkt des Beschauers zu berücksichtigen. Die effektvolle Herausarbeitung einer Perspektive, deren Verschwindungspunkt unter den Füßen der Gestalten liegt, interessiert ihn so sehr, daß er die Vereinigung der beiden Bilder auf einen Augenpunkt beiseite läßt. Er weiß in vollkommener Hingabe an das Problem der Wirklichkeitsillusion auf dem „Gang des heiligen Jakobus zum Richtplatz“ eine geradezu monumentale Wirkung hervorzubringen. Hier tritt die gewaltige Größe des Genius Mantegnas zum ersten Male imposant heraus (Taf. 4). Unübertroffen ist die Zeichnung des bei solcher Untensicht sich ergebenden schnellen Emporwachsens der nahen Gestalten, wie der Architekturen, und des hastigen Herabeilens der Verkürzungen in die Tiefen zum Verschwindungspunkt hin, der unter dem Soldaten mit Schild in der Kreuzung der Gesimslinien an dem Tor und den Häusern liegt. Künstlerisch wunderbar wird dies gelehrte Meisterwerk jedoch erst durch die körperlich-plastische Fülle der Gestalten, bei denen sich neben donatelleskem Einfluß — der Soldat mit Schild, Ritter Georg — auch das Studium antiker Vorbilder erkenntlich macht. Eine Zeichnung (Abb. S. XVIII) zeigt einige der Ge-

stalten zunächst als Akt, wie es damals in der florentinischen Schule üblich war, um den Organismus der Figur ganz zu begreifen.

Gegenüber dieser monumentalen Auffassung hat das Bild mit der Hinrichtung des heiligen Jakobus (Taf. 5) etwas von leichter erzählerischer Weise. Nichts von scharfen Linienperspektiven oder sorgsamer Anordnung der Figuren. Der Augenpunkt liegt in Erdhöhe, ein Geländer aus Baumstämmen gibt den vorderen Abschluß. Einer der Soldaten beugt sich über, der Henker, zwei Reiter und andere stehen dahinter, der Heilige liegt gefesselt am Boden. Nirgends zeigt sich gesuchte Dramatik in florentinischem Sinne wie bisher, sondern es wirkt wie ein momentan erfaßtes Daseinsbild in mehr genrehafter, venezianischer Weise. Die Beleuchtung ist von geradezu überraschender Durchsichtigkeit besonders bei den Figuren links. Das wunderbar realistische Streben und klare Schauen bringt den Künstler fast schon zu einer Art Freilichtmalerei. Ein lichter Luftraum



Entwurf zu dem Fresko „Jakobus' Gang zum Richtplatz" in der Eremitanikirche zu Padua (vgl. Taf. 4)
Federzeichnung Mantegnas in der Sammlung des Hon. A. E. Gathorne-Hardy in London

ohne irgendwelche schwere Schatten breitet sich vor uns. Es zieht uns fast zu sich hinein, packt uns so, daß wir das übermütige Hinübergreifen zu übertriebenen illusionistischen Effekten, wie sie die sich aus dem Bild hinausbeugende Gestalt des Soldaten zeigt, verzeihen. Leider wird der malerische Effekt dadurch gestört, daß die Verbindung zwischen Vordergrund und Ferne nicht gelungen ist. Ohne sichtliche Überleitung steigt der Berg im Grunde doch allzu steil auf und wirkt mit allem Detail wie eine etwas überladene Hintergrundkulisse. Es fehlt das, was erst spätere Jahrhunderte bringen sollten — der Mittelgrund. Freilich ist die Beleuchtung nicht ohne Reiz, und wie die Figuren sich frei im Raume bewegen und das von grünen Bäumchen durchzogene Gelände mit der Ruine und der Feste sich oben im hellen Schein weit breitet, das wirkt sogar wie eine freimalerische Conzeption. Bei intimerem Studium dieser Fresken offenbart sich auch derselbe Fortschritt in der Behandlung des Einzelnen. Zuerst (Taf. 9–12) scharfe Zeichnung, spitze Lichter, dann (Taf. 13—15) rundere Plastik, aber noch auf die dunkeln Formen aufgesetzte, wenn auch breitere Lichter, endlich (Taf. 16—19)

farbige Grundtönung, weiche Modellierung mit Vermeidung harter Linien oder Kontraste. Koloristisch besonders wirksam ist der Neger mit gelbem Turban und violettlichem Weiß im Gewand (Taf. 17).

Das nächste Freskenpaar bringt die glänzendste Lösung des Raumproblems. Hier sind beide Darstellungen nicht nur in einem Verschwindungspunkt, der zwischen beiden Stücken, und zwar in Augenhöhe der Gestalten liegt, zusammengefaßt, sondern beide Szenen spielen sich auch auf demselben Plan ab (Abb. S. XX). Die illusionistische Wirkung wird durch die vorgesetzte Säule in der Mitte noch gesteigert. Das Ganze ist von einer selten wieder in Italien erreichten künstlerischen Frische und malerischen Freiheit. Die Figuren, voll lebendigem Ausdruck, überherrschen nicht mehr; sie sind vom vorderen Bildrand in den Raum hineingerückt und schieben sich rechts mit den Architekturen langsam in die Tiefe, während sie links auf dem Platz vor dem Gebäude des Richters freie Bewegung haben. Wir vermissen den Mittelgrund nicht mehr. Die Verhältnisse der Gestalten zum Raum sind richtiger und auf weitere Distanz als bisher berechnet. Mantegna scheint sich von seinen bisherigen Interessen für die plastische Formgebung abzuwenden. Kein anderer als Jacopo Bellini, dessen Tochter er 1454 heiratete, hat ihn gelehrt, die Figuren in das weite All einzuordnen. Aber wie hoch Mantegna über diesem seinem venezianischen Lehrer steht, zeigt der Vergleich mit einer der Zeichnungen aus dessen Skizzenbüchern (Abb. S. XV). Mantegna muß viele sorgsame Studien nach der Natur gemacht und aufbewahrt haben. Das erweisen schon die häufigen Wiederholungen von Gestalten, Landschaftsmotiven, Details u.a. auf späteren Bildern. Er ist Renaissancemeister, seine Architektur ist fest gefügt; Säulen oder Steinpilaster tragen ein festes Gebälk, die Fenster sind von Gesimsen umrahmt. Auch die Perspektive ist von äußerster Genauigkeit. Das Licht durchstrahlt einheitlich den ganz wie von feiner Atmosphäre erfüllten Raum. Vorn herrschen kräftigere Töne: das farbige Gestein, der Panzer, die Gewänder (zum ersten Male zeitgemäß) und das warme Karnat leuchten kräftig auf. Die Weinlaube und das marmorweiße Gebäude mit dem bunten Teppich links sind schon zarter gestimmt. Das Helldunkel unter den Gewölben rechts, in der Ferne lichtrosa Häuser — endlich ein eigenartiger, dunkelvioletter Himmel sind in der Atmosphäre abgetönt. Ein reiches, lichtes Farbenspiel belebt das Bild. Alles ist aus frischer Naturbeobachtung heraus und in heller Freude an der Wirklichkeit entstanden.



Gentile Bellini, Heiliger Markus
Venedig, Museum von S. Marco

Die Idee der illusionistischen Vertiefung des Raumes im Bild ist damit zur Wirklichkeit geworden. Die Wand scheint durchbrochen, der Blick eilt hinaus, sieht dort die

Szenen, wie sie sich scheinbar in wirklicher Natur abspielen. Das ist der vollkommene Sieg des Problematikers Mantegna. Sein Raumproblem entfaltet sich in der Vertiefung des realen Raumes. Demnach haben wir die Entwicklung seiner künstlerischen Ziele dort, wo dasselbe zu lösen ist, in der Wanddekoration, zu verfolgen. Da hat er diese seine Hauptaufgabe immer vor sich gehabt und zu allen Zeiten seines Schaffens die ganze Kraft seiner Gelehrtennatur wie seines künstlerischen Wesens eingesetzt. Wir haben demnach recht, zur Erkenntnis seiner Persönlichkeit diese Stücke zusammenzunehmen. Zu weit würde es führen, auf die Lebendigkeit der Darstellung aufmerksam zu machen, darauf, wie links zum Erschrecken aller der auf den gebundenen Christophorus gerichtete Pfeil abprallt und sich in das Auge des Richters bohrt, oder wie rechts die mächtige Gestalt des Toten, vorzüglich in der Verkürzung gezeichnet, zwischen all den



Alte Kopie der Christophorusfresken

stehenden Gestalten aufragt. Bewundern werden wir auch die Vervollkommnung der malerischen Technik. Auch die großartige Himmelfahrt der Maria, die man bisher gerne dem Pizzolo gab, ist von der Hand des Meisters selbst. Kein größerer als Tizian nahm sie sich für seine geniale Schöpfung in den Frari zu Venedig zum Vorbild. Aus der folgenden Epoche, von 1456 bis 1468, ist uns keines der vielen Fresken, mit denen er die Schlösser der Gonzaga schmückte, erhalten. Auch von den Fresken, mit denen er die scuola dei SS. Sebastiano e Marco schmückte, sind nur dürftige Kopien erhalten. (Abb. S. XXIII und Taf. 26.) Sie schließen sich ganz an die Eremitanifresken an. Ein letzter Rest derselben, ein auf dem Boden sitzender Krieger, befindet sich in der Pinakothek zu Padua (Taf. 26).

Die nächste erhaltene Wandmalerei, die Camera degli Sposi im Castello di Corte zu Mantua (Taf. 27—51), die nicht weniger denn fünfzehn Jahre später als die Eremitanifresken entstanden ist, hat als das Meisterwerk des fertigen Künstlers, des gereiften, kraftbewußten Mannes zu gelten. Neben den Fresken Masaccios in der Brancaccikapelle zu Florenz haben wir hier unbedingt die monumentalste Leistung der Malerei des

italienischen Quattrocento vor uns. Beide Werke überragen alle anderen Leistungen der Zeit durch die sprechende Wahrheit, die Kraft der Gestaltung und — wieder muß es gesagt werden — die wunderbare Klarheit der Vorstellung. Gegenüber der Vielfältigkeit der erfindungsreichen, lebensfrischen jugendlichen Fresken in den Eremitani überraschen hier die Geschlossenheit, männliche Festigkeit und kraftvolle Sicherheit in der Formgebung der Gestalten, der Komposition, der räumlichen Bildung. Es ist nicht mehr ein mathematisch-perspektivisches Konstruieren, sondern zum vollen Besitz gewordene sinnliche Vorstellung.

1466 war Mantegna in Florenz, 1467 in Pisa. Wir können wohl annehmen, daß er dort von dem gewaltigen Lebenshauch der herrlichen florentinischen Geisteskultur neuen Schaffensdrang eingeatmet hat. 1468 wollte er den Markgrafen Lodovico sprechen, vielleicht, weil ihn nach Arbeit verlangte. Man darf nicht vergessen, wie arm damals Oberitalien an hervorragenden Leistungen kraftvoller Renaissance war, deren Florenz einen unerschöpflichen Reichtum besaß. Gerade der dort lebendige Realismus mußte zündend auf den nach letzter Wahrheit verlangenden Geist Mantegnas wirken. Der Begriff monumentaler Größe wurde ihm wieder klar. Der Zenoaltar ist ein Werk mühsamer Konstruktion gewesen und auf den anderen Tafelbildern hat er sich gerne ins Zierliche, in zarte Malweise verloren. Jetzt aber geht der Meister wieder ins Grandiose. Die künstlerischen Effekte, die Raumwirkung der Decken und Wandbilder streiten mit der hohen geistigen Auffassung und männlich kraftvollen Belebung der Gestalten. Daß wiederum die Plastik menschlicher Erscheinung, die Straffheit und Kraft der Formgebung so beherrschend wurden, das können wir der Einwirkung der florentinischen Meisterwerke zuschreiben.

Aber der Künstler geht weit über die Ziele seiner Vorbilder hinaus. Der Eindruck, den der durchaus realistische Wandschmuck auf uns macht, wenn wir nach langem Wandern durch kahle Säle und Gänge des Castello di Corte in den kleinen viereckigen Raum hineintreten, ist überraschend, und dereinst, als die Farben noch ihre volle Pracht hatten, besonders auch die gemalten Brokatstoffe an den zwei figurenlosen Wänden noch kräftiger aufleuchteten, wird die Wirkung ganz anders lebensvoll und realistisch gewesen sein. — Die flachgewölbte Decke wird von einem täuschend gemalten Gerüste mit breiten Gurten getragen, deren Zwischenpartien mit reliefartig wirkenden Kaiserbüsten geschmückt sind. Die sie umfassenden Kränze werden von entzückenden stehenden Putten gehalten und sind von flatternden Bändern, Arabesken u. a. umgeben. Nach oben öffnet sich dieser grau in grau gemalte steinerne Aufbau zu einem Rund (Taf. 45). Über dem Kranzgesims erhebt sich eine Balustrade, an der sich nackte Putten, vorzüglich in der scharfen Verkürzung gezeichnet, bewegen und auf die sich oben andere Engelsknaben — der eine (Taf. 46) hat Raffael als Vorbild zu dem einen Knaben am vorderen Rand der „Sixtinischen Madonna“ gedient — lehnen und mit fünf Frauengesichtern hinabschauen. Die Flachdecke erhöht sich zur Kuppel und öffnet sich zu dem wolkenumflorten Himmel.

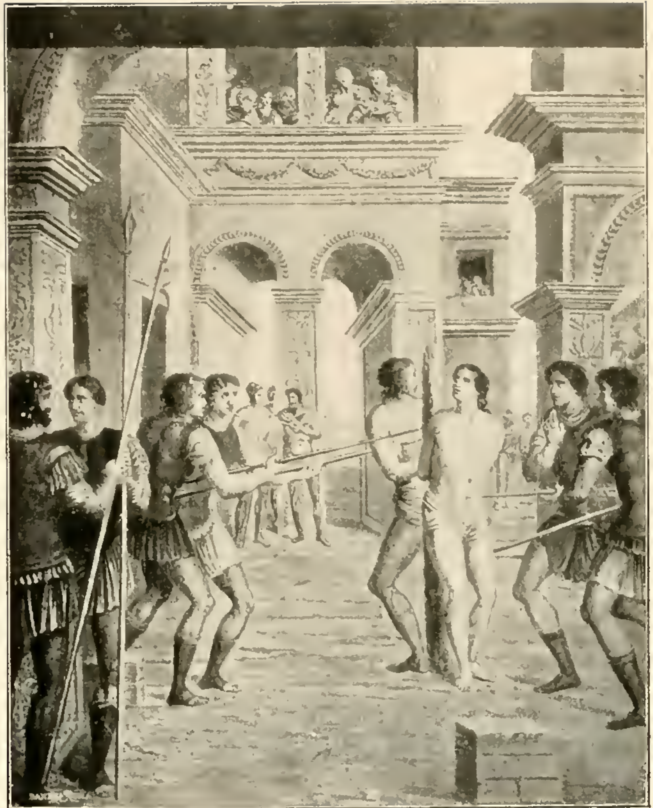
Die Idee, durch derartige perspektivische Darstellungen den wirklichen Raum auch nach oben hin täuschend zu erweitern und ihn in die freie, himmlische Weite zu öffnen, findet sich hier zum ersten Male. Jedenfalls ist uns kein derartiges früheres Meisterstück erhalten. Melozzo da Forlis Malerei an der Decke der Stanza della Segnatura des Vatikans ist nach Mantegnas Vorbild gearbeitet. Schon der Gedanke als solcher ist durchaus neu und echt mantegnesk. Den Florentinern war er fremd. Was wir immer an Raumdekorationen ihrer Hand besitzen, zeigt immer nur rein plastische, an die menschliche Gestalt gebundene Auffassung. Überall schmücken sie ihre Decken mit plastisch gedachten Einzelfiguren. Auch Michelangelo denkt bei der Decke der Six-

tinischen Kapelle weniger an optische perspektivische Täuschung. Derartige Ideen entwachsen mehr malerischen Gedankengängen. Und darin tritt Mantegna als Oberitaliener, als Venezianer den Florentinern entgegen. Da so viele Malereien Mantegnas verloren gegangen sind, haben wir keinen Anhalt dafür, wie er zu solcher illusionistischen Dekoration gelangt ist. Die Ausführung des Rundes mit der Balustrade ist von vorzüglicher Sorgfalt sowohl in den Verkürzungen wie in der straffen Formgebung mit den fest aufgesetzten Lichtern. Die Typen der Frauen sind sehr kräftig. Die Köpfe der Negerin und der aufblickenden Frau sind besonders gut ausgebildet (Taf. 46), nicht etwa scharf und hart, sondern trotz aller Festigkeit der Formen breit vom Licht getroffen und koloristisch wirksam. An den übrigen Teilen der Decke haben Gehilfen mitgearbeitet, wie die zum Teil schematische Ausführung vermuten läßt.

Gleichfalls hochbedeutsam im Sinne illusionistischer Raumerweiterung und dazu von hervorragender Größe künstlerischer wie geistiger Auffassung sind die beiden großen Wandbilder. Das gilt in erster Linie von dem Fresko über dem Kamin, dem Hauptbild der Camera degli Sposi, d. h. des Ehegemachs, wo wir Lodovico Gonzaga im Kreise seiner Familie sehen. Mit der Raumbehandlung im Bilde geht der Meister zum Äußersten. Nicht allein, daß er die Gestalten in die Tiefe hineingehen und aus der Tiefe kommen läßt, sondern er weiß sie auch äußerst geschickt zusammenzufügen. Links auf der von einer Marmormauer abgeschlossenen Terrasse gruppieren sich die Familienmitglieder, während rechts aus der Tiefe, den Vorhang zurücknehmend, Männer kommen. Aber noch mehr: er schiebt die Gestalten in den wirklichen Raum nach vorn. In fortgeschrittenstem Raumrealismus hat der Künstler vor die gemalten Pilaster, die mit ihren plastischen Kapitälen die Raumwand bezeichnen, links den an Lodovico herantretenden Sekretär und in der Mitte einen Gonzaga gestellt. Der Markgraf, breit auf dem Stuhl sitzend, ragt ebenfalls wie andere Figuren in den Wirklichkeitsraum hervor. Wir fühlen uns so in den Kreis der Gestalten hineingezogen. Die letzten Lösungen des Raumproblems sind hier schon gegeben, auch in der Lichtbehandlung, die ganz einheitlich mit dem Einfall des Lichtes von dem Fenster nach dem Lago di Mezzo — das andere Fenster ist besser zu schließen, da es bei den Beleuchtungen der Malereien nicht berücksichtigt ist — behandelt ist. Auch die vollkommenste barocke Illusionsmalerei bringt im Prinzip nichts Neues, wenn auch später die Effekte, sowohl durch große Durchsichtigkeit auch durch eine mehr dekorative Eingliederung der Malereien in wirkliche Raumarchitekturen oder Stukkaturen, die man im Quattrocento noch nicht kannte, gesteigert werden. Dem Künstler wie der ganzen Renaissance lag solch spielerische Effektkunst fern. Der Gelehrte Mantegna hat in der Lösung des Raumproblems sein Genüge gefunden, der Künstler Mantegna offenbart sich an der wunderbaren Gestaltung all der menschlichen Erscheinungen. Wollte man hier rügen, daß die Figuren vor der Architektur der Bilder stehen und aus dem Bild herausfallen, so muß man dem entgegenhalten, daß die Figuren eben den vorderen Abschluß bilden und durch das geistige Moment sowohl wie durch die Komposition und die Beleuchtung zu einem künstlerischen Ganzen zusammengefügt sind.

Der Künstler hat hier ein Gruppenporträt allerersten Ranges geschaffen. Die ganze Familie der Gonzaga ist uns wirklichkeitsgetreu, so natürlich und greifbar vorgeführt, daß sie uns lebendig nahegerückt erscheint. Wir sehen in Lodovico einen der geistig hochgebildeten kleinen italienischen Fürsten, die den Ehrgeiz besaßen, nicht nur im Kämpfen und Streiten — das Geschlecht der Gonzaga ist das tapferste der Condottieri bald im Dienst der Venezianer, bald in dem der Franzosen, der Mailänder, des Kaisers, selbst der Florentiner gewesen —, sondern noch mehr in edelster geistiger Kultur die ersten zu sein. All ihre Mittel gaben sie her, um dieses Ideal zu erreichen. Briefe

Lodovicos gerade an Mantegna sprechen genug von den Sorgen, die ihm die notwendige Beschaffung von Geldern machte. Auch auf diesem Bild legen sich Falten auf die Stirn des Marchese. Er hat einen Brief in der Hand und wendet sich zu seinem Sekretär Marsilio Andreasi (?), der sich von links her zu ihm neigt. Barbara, seine Gattin, richtet die Augen scharf auf sein Gesicht, als wollte sie ablesen, was seine Lippen sagen werden. Auch das Gesicht Gianfrancescos, des Lieblingssohnes der Mutter, der hinter ihr steht, schaut nachdenklich hin. Was bewegt die Figuren, belebt die Szene? Man hat geglaubt, daß hier die Ankunft irgendeines Gesandten gegeben wäre. Andere haben in der außerordentlich sorgfältigen Durchführung und der erregten Spannung, die aus den Gesichtern spricht, mit Recht die Darstellung eines schwerwiegenden Ereignisses im Leben der Gonzaga gesucht. — Die einen meinen, es wäre jene von Gionta im Fioretto erzählte Geschichte von Federico und seinem Zwist mit dem Vater. Lodovico wollte seinen ältesten Sohn Federico mit einer deutschen Fürstentochter, und zwar mit Margarete von Bayern, vermählen. Sein Sohn ging nicht darauf ein und floh mit Einwilligung der Mutter, um dem Zorn des Vaters, der bald in einen direkten Bannfluch ausbrach, zu entgehen. Er kam nach Neapel, wo er sich unter falschem Namen aufhielt. Einer der Boten, welche die Marchesa in Angst um den Sohn nachgesandt hatte, ihn aufzusuchen, entdeckte die sechs getreuen Begleiter, wie sie dort als Lastträger tätig waren — li fideli — den Lebensunterhalt zu verdienen. Als sie das erfuhr, warf sie sich zu Füßen Lodovicos, ihn um eine hohe Gunst bittend. Er antwortete, alles werde er gewähren, nur nichts Federico betreffend. Sie übergab ihm darauf das Schreiben des Königs von Neapel, der den jungen Gonzaga inzwischen bei sich aufgenommen hatte und von der elenden Lage, in der er den Sohn gefunden hatte, berichtete. Der Frau und sorgsamen Mutter das Schreiben zurückgebend, sagte er: „Tue, was du für das Beste hältst." Sie ließ Federico sofort zurückkommen. Dieser aber gab dem Wunsche seines Vaters nach und heiratete die betreffende Prinzessin. Andere vermuten hier die Werbung des Herzogs von Württemberg um Barbara, die zweite Tochter des Marchese, deren Heirat 1474 stattfand, was freilich sich schwer mit der Entstehung des Freskos vereinigen läßt.



Padua, Pinakothek

Martyrium des heiligen Sebastian
Kopie nach einem zerstörten Fresko aus Scuola dei SS. Sebastiano e Marco in Padua

Fixieren wir zunächst die verschiedenen Familienglieder im Bild. Neben dem Marchese steht rechts der Kardinal Francesco — die Annahme, daß dieses dicke Gesicht Federico darstelle, erscheint unmöglich bei dessen scharfem charakteristischem Profil (s. nächstes Fresko). Er legt die Hände auf die Schultern des jungen Lodovico (1459 geboren), dem wir auf einem späteren Bilde als Bischof von Mantua — erst zwölfjährig, wurde er dazu ernannt — begegnen. Neben Marchesa Barbara, einer geborenen Prinzessin von Brandenburg-Bayreuth, kniet ein junges Mädchen mit einem Apfel in der Hand, zur Mutter aufblickend, eine der jüngsten Töchter, Barbara oder Paola. Hinter ihr lehnt sich an den Thronsessel ihr Lieblingssohn Gianfrancesco. Das erwachsene Mädchen hinten wird die zweite Tochter Dorothea sein und neben ihr die älteste verkrüppelte Susanna, die in ein Kloster ging. Rechts vor dem Pilaster steht Rodolfo (geboren 1451). Federico haben wir kaum in einer der Gestalten zu sehen. Wenn wir hier wirklich jene legendarische Geschichte von der Rückkehr des Federico vor uns haben — dann wäre der auf der untersten Stufe stehende Jüngling der zugekommene oder wegzusendende Bote. Oder aber wir haben in der hinten vorwärtsdrängenden Gestalt Federico zu sehen, so daß die Ereignisse dramatisch zusammengefaßt erscheinen, und in der jungen Frau (Dorothea?) könnte man eventuell seine baldige Frau Margareta von Bayern vermuten. Jedenfalls haben wir nur die Familie im engsten Sinne, auch Enkel ausgeschlossen, vor uns.

Ob nun hier dies Familienbild im Sinne eines für die Gonzagas bedeutsamen historischen Ereignisses oder rein zur Wirkung momentan dramatisch belebt ist, hat mit dem künstlerischen Wert der Darstellung relativ wenig zu tun. Denken wir an die Fresken der Eremitani, an die Mühseligkeit, mit der er die Gestalten im Raum perspektivisch verteilte und ein „Raumbild" konstruierte, so bedeutet die ungesucht natürlich mit großen Figurenmassen gebildete Komposition einen gewaltigen Fortschritt. Er verteilt die Figuren, schiebt sie ohne Zwang hinter- und nebeneinander. Der großen Komposition geben an beiden Ecken nach innen gewendete Profilfiguren einen Abschluß. Man fühlt nirgends etwas von Berechnung. Die Teilung des Bildes durch den Mittelpilaster in zwei gleiche Hälften wird äußerst geschickt annulliert. Der Figurenreichtum, die Formenfestigkeit und der Farbenglanz der linken Hälfte überherrschen so sehr den rechten, in Schatten getauchten Teil, daß dieser, obwohl gleichbreit, doch kleiner wirkt. Endlich weiß der Meister durch das Verschieben der Treppe im Bild das linke obere Podium zu vergrößern. Bewußt oder unbewußt hat Mantegna an Naturalismus ein Quattrocentomeisterstück, in der Komposition aber ein schon klassisches Monumentalwerk geschaffen. Er hat gegenüber der üblichen gleichmäßigen Aufreihung von Einzelporträts die Gestalten zu einer naturwahren Gruppe, alle belebt in einem spannenden geistigen Moment, zusammengefaßt. Franz Hals, Rembrandt und andere bedeutende Maler haben die Gruppen mit Hilfe von Farbe und Helldunkel zu geschlossenen Bildformen gemeistert. Mantegna bleibt als Italiener durchaus Beherrscher der Form. Die Formengröße seiner Gestalten ist ohnegleichen. Man studiere einen Kopf nach dem andern (Taf. 29—35) und wird die Sicherheit der Zeichnung, die klare, im Seitenlicht vorzügliche Festigkeit der Modellierung bewundern. Uns packt die wunderbar individuelle Charakteristik jeder einzelnen Persönlichkeit, jede derselben steht wie ein in große Form, in Erz gegossenes Glied eines kraftvollen reichen Geschlechts. Plastisch fest und rund sind sie von den reichen Wellen eines Lichtstromes von rechts überflutet. Dazu heben sich die massiven Gestalten der Hauptgruppe links von einer hellen Mauer dahinter ab, deren buntes, farbiges Durcheinander und zierliches Linienspiel die Wirkungen der Formenfülle noch steigern.

Auch die Farben sind von einer Pracht und Realität der Wirkung wie nie zuvor. Der Auftrag ist nicht mehr der des dünnen Freskos, sondern hier hat der Meister die

Farben auf eine vielleicht trockene Kalk- oder Kreideschicht dick aufgelegt. Besonders das Rotgoldbrokat des breit und großartig geworfenen Kleides der Marchesa mit blaugoldbrokatenem Gürtel, dahinter Francesco, Gianfrancesco und die älteste Tochter ebenfalls im Goldbrokat, der blondlockige Rodolfo vor dem Mittelpfeiler in Grüngoldbrokat — Rot in verschiedenen Nuancen, von Hellrot (Mützen) bis Karmin und Violett kommen hinzu —, all diese reichen Töne offenbaren Mantegnas oberitalienisches Naturell, seine Freude an der Farbenpracht. Die Köpfe der Männer, leicht rötlich, nur bei Lodovico grau, vielleicht als Ausdruck der Sorgen, sind „Bronzeköpfe" von einer Festigkeit, die an Donatellos Gattamelata heranragt. Bei den Frauen dagegen zeigt sich ein feinerer Fleischton. Besonders das Gesicht der jungen Frau in Brokatgewand (hinter Gianfrancesco) hat ein warmes, leuchtendes Karnat, das durch das überströmende Licht voll erhellt wird. Koloristisch geschickt ist auch der farbigbunte Streifen überhängender Teppiche am vorderen Bildrande, womit der erste lebendige Farbenakkord angeschlagen und der Abschluß des Bildes nach vorn bezeichnet ist. Die Gestalten der rechten Hälfte sind weniger kräftig herausgearbeitet. Sie sind gewissermaßen in das Dunkel der Zimmerecke eingetaucht. Abgesehen von dem lichten Hellblau des Rockes, den der kleine Höfling rechts trägt, hebt sich keine Gestalt koloristisch stark heraus. Das Rotgoldbrokat des Vorhanges herrscht vor.

Aus diesen Farbennotizen geht hervor, daß der Farbencharakter des Gesamtbildes ein warmer ist und der Künstler ebenso wie bei der Modellierung der Formen mit tiefen Tönen wie kräftigen Schatten arbeitet, was den Eindruck plastischer Formfülle über eine bisherige Durchsichtigkeit seiner Erscheinungen erhöht. Aber auch die Raumillusion ist bedeutend fortgeschritten. Nicht nur die Linienperspektive, sondern auch die raumfüllenden Massen der Figuren wirken zusammen, mit der Einheit des Lichteinfalls und den prachtvollen Helldunkeleffekten eine ganz eigene Raumgeschlossenheit erstehen zu lassen. Greifbare Wahrheit glauben wir vor uns zu sehen und unsere Augen wollen sich in wirkliche Tiefen verlieren.

Indes muß betont werden, daß alle Raumillusion mit Mitteln der plastischen Formgebung und geschickter Figurengruppierung erreicht wird. Kraftvolle Erscheinungen wollte Mantegna geben. Für sie allein ist der Raum da und der Raum selbst hat etwas Kubisch-Plastisches, feine malerische Werte bleiben ihm fremd. Eine wirklich intime Interieurstimmung will er nicht. Stehen doch die hinteren Figuren auf einer von hellem Sonnenlicht getroffenen Veranda. Und ebensowenig kann von absolutem Freilichteffekt auf dem folgenden Freibild die Rede sein. Das wollte die Renaissance nicht. Maler, die Ähnliches beobachteten, wie Piero dei Franceschi, blieben ohne Nachfolge. Das entspricht auch nicht der klaren Luft Italiens, wo die Einzelerscheinung im hellen Sonnenglanz ein anderes Eigenrecht besitzt als in der getönten Atmosphäre nördlicher Gegenden. Diese herrlichen Menschen, jeder als Ding an sich, als einzelne Gestalt sollten in ihrer Schönheit klar und deutlich auftreten. Nichts durfte im Dämmerhauch des Allgemeinen versinken, oder sich als Zwitterspiel von Licht- und Farbwellen im weiten Nichts verlieren. Unser Auge findet Erquickung am klaren Erfassen solcher greifbarer Gebilde und unser Geist erhebt sich an den ausgesprochenen Energien kraftvoller Persönlichkeiten. Die wunderbare Kraft sinnlicher plastischer Vorstellung spricht als lebendiger Ausdruck der individuell schöpferischer Gewalten des Künstlers mit energischen Worten zu uns.

Und doch hat dieser strenge Formbildner Mantegna vom Freilicht etwas geahnt. Er hat die Gestalten auf dem Freibild (Taf. 38—44) ganz anders behandelt. Die Begegnung Lodovicos mit seinem Sohn Francesco, dem Kardinal, läßt nichts mehr von dunklen Schatten und kräftiger Rundmodellierung, nichts von der Schwere der Er-

scheinung im matt beleuchteten Innenraum erkennen. Die Gestalten im diffusen Licht sind nicht mehr hart plastisch gebildet. Nicht kräftige Formen, sondern helle Farbenflächen sehen wir: das Karnat ist rötlich, die Farben der Gewänder sind licht, zumeist hellblau und hellgelb, dazu das Weiß leicht violettlich getönt. Das sind Beobachtungen des scharfblickenden Realisten im Quattrocento. Er ahnt schon die Macht des Freilichts und erkennt, daß in dem weiten All die Modellierung des Einzelnen wenig bedeutet und die Farben anders sprechen, daß sie lichter, kühler sind als im Innenraum. Die Wirklichkeitswirkung des durchaus hell gehaltenen Freskos ist eine überraschende, neben den warmen, tieferen Akkorden des Interieurbildes. Freilich ist die Gruppierung der Figuren am vorderen Bildrand ebensowenig vorteilhaft wie die landschaftliche Ferne mit dem hohen Augenpunkt. Der Hintergrund erscheint unverbunden, wie tapetenartig, als Stück für sich dahintergemalt. Auch der Ausdruck, die Charakteristik der Figuren, der Gesichter ist verallgemeinert. Ihre zeremonielle Haltung wirkt steif. Frischer dagegen und genrehaft frei ist der andere Teil des Bildes auf der linken Seite der Tür. Da halten die Jäger im Gefolge Lodovicos vor grünen Orangenbüschen an. Auch sie sind leicht, mehr allgemein behandelt. Wieder leuchtet Hellblau bei dem Manne neben dem leicht violettlichen Weiß des Schimmels auf. Die Felslandschaft dahinter ist in dem phantastischen Aufbau der von Licht umstrahlten Felsen und Fernblicke eine Erinnerung an frühere Tafelbilder (Taf. 79, 85, 107).



Putten aus dem Freskenzyklus in der Camera degli Sposi des Castello di Corte in Mantua

Die Darstellung und die Gestalten sind auf der Begegnung klar. Von links her steht vor Lodovico II. hinten im Profil sein dritter Sohn Gianfrancesco, vorn sein ältester Enkel Gianfrancesco, Sohn des am äußersten Rand rechts stehenden Federico. In der Mitte sehen wir Francesco, den zweiten Sohn und Kardinal, vor ihm Elisabeta, gehalten von Lodovico, dem jüngsten Sohn und Bischof von Mantua. In den drei Gestalten dahinter vermutet man Leon Battista Alberti, den jungen Dichter Angelo Poliziano, dessen erstes Drama „Orpheus" damals in Mantua aufgeführt wurde, endlich Mantegna (Taf. 42), dessen Gesicht mit der dicken Nase und dem herben Ausdruck noch mehr dem Bronzekopf in seiner Grabkapelle zu S. Andrea in Mantua ähnelt (Titelbild) als der jugendliche Kopf in den Eremitani (Taf. 20 oben).

Über der Tür halten fliegende und auf Felsengrund stehende Putten die Widmungstafel: ILL(USTRISSIMO) LODOVICO II MM PRINCIPI OPTIMO AC FIDE INVECTISSIMO ET ILL(USTRIMAE) BARBARAE EJUS CONJUGI MULIERUM GLDR(IOSAE) INCOMPARABILI SUUS ANDREAS MANTINIA PATAVUS OPUS HOC TENUE AD EORUM DECUS ABSOLVIT ANNO MCCCCLXXIIII. Im Jahre 1474 hat er es vollendet und 1468 oder 1469 begonnen. (Abb. s. oben.)

„Dem Meister Andrea all meine Kameen, Bronzen und andere schöne Antiken zu zeigen und mit ihm ihre Bedeutung zu besprechen, wird mir große Freude machen."

So schreibt Kardinal Francesco 1472 an seinen Vater nach Mantua im Hinblick auf seine Heimkehr. Ein großer Verehrer der Antike, Kunstsammler wie Inschriftengelehrter war Mantegna, das spiegelt sich denn auch in seiner Kunst wieder. Das sich daraus ergebende Zusammentreffen von absolutem, fast übertriebenem Realismus und antikisierendem Klassizismus erscheint wie ein eigentümliches Beieinander, wie ein schwer erklärlicher Zwiespalt zwischen dem Künstler und dem Gelehrten Mantegna. Indes, Mantegna war Oberitaliener, nicht Toskaner. In Padua, der gelehrten Schwester der schönen Venezia, hat er sich entwickelt. Das Interesse für die Antike ist dort viel mehr als in Florenz zu hohem gelehrtem Studium entwickelt.

Dazu waren die Oberitaliener, besonders die Venezianer, im Temperament den Meistern der Antike näher verwandt als die Florentiner. Man darf nicht die engen Beziehungen Venedigs zum Orient, zu Griechenland vergessen. Nirgendswo anders ist der Sinn für harmonischen Ausgleich, das Schönheitsgefühl so stark ausgebildet wie in der venezianischen Kunst. Man kann gut sagen, nicht in Florenz, nicht in Rom, sondern in Venedig feiert die ruhevoll klassische Schönheit der griechischen Antike ihre Wiedergeburt, kann von einer wahren Renaissance delle arti antiche die Rede sein. Palladio hat das in der Architektur Giorgione wie Tizian in der Malerei bewiesen.

Mantegna strebte jedoch weiter danach, realistische Wahrheit mit klassischer Schönheit zu einen. Dazu regte ihn auch das stark entwickelte Interesse der hochgebildeten Isabella d'Este, Gemahlin des jungen Marchese Francesco, für die Antike an. Die Wände des Theatersaales im Castello di Corte sollte er mit großen Darstellungen verkleiden. Man dachte wohl an Teppiche, wozu wir die mit Leimfarben auf Papier gemalten Kartons haben. Der jetzige Zustand ist dank späterer Übermalungen derartig schlecht, daß wir eigentlich nur den Gesamtwert, nicht das feinere Detail schätzen können. Ob er das Motiv selbst gewählt, oder ob es ihm vorgeschrieben war, können wir nicht mehr bestimmen. Letzteres ist das wahrscheinlichste. Jedenfalls ist dieser Triumphzug Cäsars vorzüglich geeignet, die langen Wände eines gestreckten, mit Säulen gegliederten Saales zu schmücken. Neun Kartons haben wir vor uns (Taf. 52–60). Verbunden waren sie durch gemalte Pilaster, ähnlich denen in der Camera degli Sposi, und ebenfalls wie dort sollten die Gestalten hinter ihnen erscheinen. Außerdem sollten wohl Statuen und Trophäen die Sockel und Bekrönungen der Pilaster bilden. Diese „Teppiche“ müssen entsprechend dem Augenpunkt der Bilder in der unteren Linie etwas über Augenhöhe gehängt haben.

Schon die damit angedeutete genaue Berechnung des Augenpunktes spricht dagegen, daß Mantegna das ihn bisher so leidenschaftlich erfüllende Raumproblem und die Idee der optisch täuschenden Einordnung der Figuren in dem Raum plötzlich einem klassischen Reliefstil geopfert habe. Die Figuren bleiben am vorderen Bildrand haften. Aber es sind nicht dünn gezeichnete Gestalten, sondern ein Zug rundgebildeter Figuren wälzt sich als raumfüllende Masse breit dahin. Dazu schwellen bei fortschreitendem Schaffen die Formen im Reichtum der Bewegungen und in der Ideenfülle der Kompositionen mehr und mehr an. Das erste Bild (Taf. 52) hat in der Tat etwas von der ruhigen Folge der Figuren auf antiken Reliefs und ihrer fast nüchternen Klarheit. Schon auf dem zweiten Bild (Taf. 53) ist nichts mehr davon zu spüren. Wie anders eng eingepreßt in die Tiefe des Raumes schieben sich die durch zwei schreitende Gestalten gegliederten Massen vorwärts! An Bewegungsmotiven ist dies Bild bedeutsam gewachsen. Dem künstlerischen Schaffen der Italiener, besonders dem Mantegnas entspricht es, daß ein lebhaftes Bewegungs- und Mienenspiel als belebende Verbindung der Gestalten untereinander und zu kompositioneller Gliederung der Gruppen ausgebildet wird. Man beobachte: zuerst nach links vorwärts schreitende Figuren, dann ein mähliches



Mantegna-Schule: Farbiges Cassonerelief I im Museum Rudolphinum in Klagenfurt

Umwenden der Gestalten, ihrer Blicke bis zum Stehenbleiben der Rückenfigur. Das ist alles durchdacht und fein zu einem Ganzen zusammengefügt.

Der gleichmäßige Abschluß jedes „Reliefs“ für sich wird auf Nr. 3 (Taf. 54) aufgehoben. Eine ruhig stehende Figur schließt in der Mitte den zu vorigem Stück gehörigen Teilzug mit den Panzertrophäen ab. Lebhaft bewegt, schreitet, erkämpfte Prunkgefäße tragend, eine weitere Gruppe heran, die ebenfalls in das nächste Bild hineinragt (Taf. 55). Eine mächtige, lebhaft vorwärts schreitende Gestalt mit großer Vase beherrscht die Bildfläche; mehr zurück im Raume bewegt sich ein Zug von Stieren vorwärts. Das nächste Stück (Taf. 56) wird beherrscht von drei gewaltigen Elefanten, deren mächtige Massen an sich schon räumliche Tiefen fordern, zumal da die Fackeln und schwingenden Gestalten über ihnen in ihren mageren, stark bewegten Silhouetten die Fülle der Formen kontrastlich zu höherer Wirkung bringen. Auf dem sechsten Bild (Taf. 57) läßt die lebendige Bewegtheit der Gestalten, ihre Gruppierung mit deutlicher Verwertung der Tiefe eine Steigerung des Bewegungsmotives, eine Auflockerung der Gruppe erkennen. Man vergleiche diese Trophäenträger mit denen auf Bild 2 und 3, um zu erkennen, wie Mantegna den am Anfang vielleicht gefaßten Plan wirklich ruhiger (Reliefdarstellung im antiken Sinne) allmählich wieder aufgibt und seiner Freude an realistischer Wiedergabe vollkommene Freiheit läßt. Die nächsten drei Stücke sind gemessener. Bild 7, mit den Gefangenen (Taf. 58), ist gänzlich verdorben. Der Zug der Musikanten (Taf. 59) folgt, in harmonischem Dreiakkord gegliedert. Dann kommt der Triumphwagen des siegreichen Feldherrn Julius Cäsar heran (Taf. 60). Hinter ihm ein Engel, der über seinen Kopf den Siegeskranz hält, neben den Pferden ein Jüngling mit dem Siegeszeichen: Veni, vidi, vici. Alles zusammengerechnet, kann von einer



Mantegna-Schule: Farbiges Cassonerelief II im Museum Rudolphinum in Klagenfurt

strengen antiken Reliefbehandlung nicht die Rede sein, eher von einer bewußten Überwindung derselben. Das Stilgefühl läßt dazu schon fast cinquecentistische Formengröße und Figurengruppierung erkennen. Die prachtvolle Vorwärtsbewegung mächtiger Massen in einem malerisch lebendig erfaßten Raum wird in einer Weise herausgearbeitet, die weit über antike Reliefbildung emporragt.

Bei der wunderbaren Großartigkeit der Gesamtauffassung, dem Reichtum der Motive, der Pracht der menschlichen Erscheinungen, der Fülle an geistreichen Kompositionen ist der Ruhm des Werkes vollauf berechtigt. Es hat schon zu Lebzeiten Mantegnas als sein Meisterstück gegolten. Er erhielt am 2. Februar 1492 zum Lohn „für die glänzenden Werke in der Kapelle, dem Ehegemache und den ‚Triumphzug Cäsars' mit schier lebenden und frischatmenden Gestalten, an dem er noch arbeitete", ein großes Landgut, denn „wie Hiero durch Archimedes, Alexander durch Apelles und Lysipp, Augustus durch Vitruv, so habe das Haus Gonzaga durch Mantegnas Werke sich unvergänglichen Ruhm erworben". Die Arbeit ist 1492 noch nicht vollendet. Am



Detail vom Cassonerelief I (Abb. S. XXVIII)

2. März 1494 zeigt Isabella sie dem Giovanni de' Medici. Damals waren die Stücke im Castello di Corte und wohl in genanntem Theatersaal aufgestellt. Später erst kamen sie in den Palast des Marchese Francesco bei S. Sebastiano.

Was die Beziehungen zur Antike betrifft, so hat Mantegna den antiken Vorbildern nicht nur Panzer und Kostüme, sondern auch manche künstlerische Motive entnommen. Zunächst hat er natürlich die Denkmäler Oberitaliens studiert und sind ihm dieselben in der Erinnerung geblieben. So begegnen wir der Rückenfigur eines Soldaten auf dem ersten Bild schon auf dem zweiten Eremitani-Fresko (Taf. 3 und 11). Ein Vergleich offenbart den glänzenden Fortschritt zu kraftvoller Formbildung, großer Haltung bei gleichem Stand und Spielbeinmotiv. Die eine, auf Wagen gezogene Göttergestalt des zweiten Bildes ähnelt im Kopf dem Äskulapkopf der Mantuaner Antikensammlung. Da der Künstler 1488—1490 in Rom war, hat er dort noch neue Motive gefunden, was sich auf dem vierten Bilde (Taf. 55) bemerkbar macht (Hintergrund). Weiterhin sehen wir die Marc-Aurel-Säule auf Taf. 57, die Rossebändiger auf dem Triumphbogen der

Taf. 60. Aber nicht nur antike Denkmäler, auch die Literatur, Suetons Beschreibung von Cäsars Triumphzug, ferner die Appians vom Triumph Scipios — vgl. auch späteres Bild mit Triumphzug Scipios (Taf. 119—121) —, muß Mantegna studiert haben. Der gelehrte Meister wollte gewiß streng antik sein, aber die Zeit gebot ihm anderes. Der neue Subjektivismus drang durch. Sein Realismus, sein individuelles Kunstproblem gewann immer wieder die Oberhand.

Hier muß auf zwei bemalte Cassonereliefs hingewiesen werden, die sicher auf Werke oder Zeichnungen Mantegnas zurückgehen (Abb. s. S. XXVIII, XXIX). Verloren sind auch die Fresken in der Papstkapelle Innocenz' III. im Vatikan. Wir besitzen verschiedene Beschreibungen der Freskendekoration dieser Kapelle. Alle sind voller Begeisterung, besonders ob des lebendigen Realismus einerseits und der sorgfältigen Ausführung des reichen Ornamentes anderseits. Johannes dem Täufer war sie geweiht, und außen über der Tür war er in Halbfigur gemalt. An großen Freskostücken befand sich im Innern die „Taufe Christi", die „Enthauptung Johannes des Täufers" und die „Madonna mit Kind", „Petrus den knienden Papst Innocenz VIII. empfehlend" und verschiedene Heilige. Eine schlechte Kopie des Papstkopfes ist uns erhalten (Abb. S. XXX). Neben zahlreichen anderen, zum Teil Chiaroscurfresken, war das Bedeutsamste gewiß die Dekoration der kleinen Kuppel, wo eine Laube mit fünfzehn Putten in Untensicht — zu vergleichen die Kuppel in S. Andrea, Mantua, Melozzo da Forlis Decke in der ersten Stanze Raffaels und Corregios Decke in S. Paolo, Parma — gemalt war. Von Fresken im Pal. Venezia sind neuerdings bedeutsame Reste aufgedeckt. Sie zeigen grandios angelegte architektonische Wanddekorationen (Taf. 61) mit Pilastern, Säulen, Fenstern, Türen, Wappen u. a. Der untere Teil, der vielleicht Figürliches enthielt, ist leider gänzlich zerstört. Man denkt bei diesen Scheinarchitekturen an die pompösen Leistungen des Barocks auf diesem Gebiete.



Wien, Hofmuseum — Papier auf Holz, H. 0,12, B. 0,098

Bildnis des Papstes Innocenz VIII.
Kopie aus den untergegangenen Fresken Andrea Mantegnas im Belvedere des Vatikans

Dazu kommen die Bilder für das Studiolo der Isabella d'Este (Taf. 62—67) aus dem letzten Jahrzehnt seines Lebens. Einen durch Pilaster gegliederten Raum sollten sie schmücken. Hier hat Mantegna die illusionistischen Effekte beiseite gelassen. Es waren kleine Blilder mit Figuren weit unter Lebensgröße gefordert. Auf den beiden von ihm fertiggemalten Bildern „Parnaß" (Taf. 62) und „Sieg der Tugend über das Laster" (Taf. 66) erkennen wir deutlich, daß der Künstler bemüht ist, den Raum, in dem sich die Figuren bewegen, in die Tiefe hinein zu weiten. Auf dem „Parnaß" sehen wir vorn rechts Merkur, den vorderen Abschluß angebend, auf dem mittleren Hauptplan die tanzenden Musen, über ihnen auf dem Felsentor stehen Apoll und Venus, neben ihnen

Eros. Darunter geht der Blick in die weite Ferne. Wir erkennen, daß die Zeit zu freier, malerischer Bildgestaltung noch nicht reif war. Hier wie auf dem folgenden Bild hat selbst Mantegna, dieser Meister des Raumproblemes, den Begriff des freien Weltraumes noch nicht erfaßt. Das war späteren Jahrhunderten vorbehalten. Seine Vorstellungskraft ist noch durchaus an das Figürliche gebunden. Von ihm geht er aus und konstruiert sich den sie umschließenden, gewissermaßen architektonischen Raum. Auf beiden Bildern ist, sei es durch eine Felswand, sei es durch große Arkaden, der Raum nach hinten abgeschlossen. Die Ferne ist, unverbunden mit diesem erweiterten Vordergrund, nur als Ausblick in die Weite da.

Im übrigen ist der sogenannte „Parnaß" — im Inventar des Arbeitszimmers der Isabella wird „Orpheus mit den Nymphen" genannt — vielleicht das reizvollste Stück von der Hand des rauhen Meisters. Man hätte ihm solch entzückenden Reigentanz, solch leicht schwingende Bewegungen, wie sie die Musen hier vorführen, kaum zugetraut. Besonders frisch sind die beiden zuspringenden Mädchen rechts mit den außerordentlich delikaten Linienführungen und zierlichen Bewegungen (Taf. 65). Man vergleiche daneben die hartkantige Gespreiztheit der tanzenden Gestalten auf Botticellis Primavera. Die Gestalt der Venus neben Apoll ist von großer Geschmeidigkeit (Taf. 63). In leichtem Linienfluß hebt sich dieser fast klassisch geformte Frauenakt von dem dunkeln Orangebusch ab. Auch die feine Beleuchtung, der zarte Farbauftrag auf Leinwand, die lichte Gesamtstimmung und die hübschen Fernblicke steigern die Reize des Bildes.

Weniger verlockend, allein schon wegen des unsympathischen Motivs ist der Triumph der Tugend über das Laster (Taf. 66). Die Tugend, einer Athena gleich, treibt in ziemlich grober Bewegung allerlei lasterhafte, oder von den üblen Folgen des Lasters verzerrte Gestalten nach rechts. Es fehlt dem Bild die Geschlossenheit. Die schönen Arkaden, sich prachtvoll vom farbigen Himmel abhebend, vermögen nicht Rhythmik oder Gliederung in die Gruppen zu bringen. Der Künstler ist wieder der alte Realist, der nicht nur an naturgetreuer Wiedergabe selbst häßlicher Formen, sondern auch an schwierigen Verkürzungen seine Freude hat. Besonders die Gruppe rechts, wo ein nacktes, stark in Verkürzung gegebenes Weib — vgl. Pietà, Taf. 121 — weggetragen wird, ist dafür charakteristisch.

An dem dritten Bild (Taf. 67) war Mantegna kaum noch tätig. Er hat einige Gestalten vorgezeichnet. Am ehesten können wir in der sehr bewegten Gruppe des Merkur mit Janus rechts noch etwas von seiner Art erkennen· Im übrigen hat Costa, der das Bild ausführte, etwas Weiches, das durchaus dem Mantegna fremd ist, hineingebracht. Hier mag noch auf die fein abgestimmte Landschaft aufmerksam gemacht werden, die in dem tonigen Nebelhauch, ganz anders als die harten detaillierten Fernen Mantegnas, etwas Stimmungsvolles hat.

Ein Beweis dafür, daß dem Meister das Problem illusionistischer Raumwirkung bis zu seinem Tode als höchstes Ideal vorschwebte, sind die Fresken seiner Grabkapelle in S. Andrea zu Mantua. Abgesehen von dem eigenhändigen Bild der heiligen Familie (Taf. 68) stammt nur der Entwurf von ihm. Die Taufe Christi (Taf. 70) mag er begonnen haben. Die Wandmalereien beschränken sich auf dekorative Verzierungen der aus farbigem Stein in strengem Renaissancestil aufgeführten Kapelle. Abgesehen von kleinen, einfarbigen Stücken sind die vier Evangelisten in den Zwickeln, die das Rechteck des Raumes zum Rundgesims der Kuppel (Taf. 71, 72) überleiten, zu nennen. Sie sind vom Standpunkte des Beschauers in entsprechender Untensicht gegeben. Der Blick steigt mit ihnen empor; sie sitzen, sich an eine vordere Brüstung lehnend, vor Orangenhecken, über denen der Himmel hell aufleuchtet. Besonders interessant ist der heilige Matthäus, der in der Haltung stark an Michelangelos Jesaias an der sixtinischen Decke

erinnert. Die Kuppel selbst schließt nach oben in einer gemalten Rundlaube ab, deren Mitte das Wappen des Künstlers trägt (Abb. S. X). Vollendet ist die Ausstattung erst zehn Jahre nach dem Tode des Meisters.

Damit endet die Reihe der Monumentalwerke des Meisters. Allein hier, d. h. in der großen Raumdekoration, bei den mit architektonischen Räumen innigst verbundenen Wandmalereien hat das Raumproblem bei Mantegna zu natürlicher Entwicklung und großartiger Entfaltung kommen können. Da hat sein phänomenaler Wirklichkeitssinn, der die Erscheinungswelt voll und ganz erzwingen wollte, nicht vor den Unendlichkeiten Halt gemacht. Melozzo da Forli war mit allen Raumgestaltern sein Schüler. Corregio kam von ihm und der ganze Illusionismus des Barocks geht auf ihn zurück.

Bevor wir zu den Tafelbildern kommen, haben wir noch eines Freskos zu gedenken, welches das Giebelfeld des Hauptportales vom Santo in Padua schmückt. Dargestellt sind die beiden Heiligen Antonius und Bernardinus, die kniend einen Kranz mit dem Christuszeichen halten (Taf. 73). Es ist auf den 11. Juni 1452 datiert. Wir erkennen hier, daß der junge Künstler damals schon im Vollbesitz technischer Hilfsmittel und perspektivischer Berechnung selbst auf tiefen Augenpunkt hin war. Das von rechts her eindringende Licht hebt, stark Schatten werfend, die Gestalten unter dem Bogen kräftig heraus. Die Farben sind sehr verblaßt, so auch der grüne Grund. Die Figuren sind fein gezeichnet, wie die der Christophorusfresken, in der Art des Jacopo Bellini, den Mantegna 1452 kennen lernte. Amüsant ist die Freude an kleinem Beiwerk.

Mantegna ist kein rechter Tafelmaler gewesen. Waren seinem ins Große strebenden Geiste die kleinen Bildflächen nicht genug oder fehlte ihm und seinem etwas nüchternen Wahrheitssinn der Sinn für das Intime oder die rechte Verbindung mit der räumlichen Wirklichkeit, wie sie sich bei den Wandbildern von selbst ergab? Bei manchen Bildern hat man den Eindruck, als ob der Meister kein rechtes künstlerisches Ziel gehabt hätte und sich zu kleinlicher, fast spielerischer Wiedergabe des Details verleiten ließ. Manchmal lacht es uns wie Freude, die er in den stillen Stunden seines Lebens an feiner Malweise fand, zu. Aber eigentümlich ist, wie der Meister, der so frappante naturalistische Szenen, so starke Charakterköpfe im Wandbild gegeben hat, im Einzelporträt starr wirkt, wie auch seine Realitätseffekte im Tafelbilde fast störend werden. Indes, diese Tafelbilder haben in ihrer reicheren Zahl den Vorzug, daß sie uns da, wo Fresken verloren sind, seine Entwicklung klar vorlegen. Wir können an ihnen vier Epochen feststellen.

Epoche I (bis 1456): Im Fresko beginnend, Suchen des Jünglings, sein Studium Donatellos und der Antike, sein Streben nach plastisch-realer Wiedergabe der Natur und ihrer Erscheinungen für sich wie im Raum. Besonders Fresken, auch Tafelbilder.

Epoche II (1456—1468): Nur Tafelbilder erhalten. Es entwickelt sich unter florentinischem und wohl auch niederländischem Einfluß ein bunter, glatter Kolorismus.

Epoche III (1468—1494): Hauptwerke der Wandmalerei. Die Raumkunst in realistischer Gestaltung und sinnlicher Formgebung erreicht bei gesteigerter Energie ihren Höhepunkt. Tafelbilder der Zeit sind geringer Qualität.

Epoche IV (1494—1506): Zweite Hauptepoche der Tafelmalerei. Entwicklung des Meisters aus realistischer Quattrocentokunst zu großer cinquecentistischer Komposition.

Die Tafelbilder Mantegnas können die großen Linien seiner genialen Erscheinung zwar nicht verstärken, aber doch das Porträt im einzelnen durchbilden und feiner modellieren. Immer geben seine Bilder an, wie sich seine Formkenntnis entwickelte und seine Maltechnik vervollkommnete. So bringt gleich sein frühestes datiertes Altarbild, der Lukasaltar in der Brera zu Mailand (Taf. 75 und 76), eine deutliche Erklärung von des Künstlers Wollen. Das, was uns im Fresko auffiel, das Streben nach plastisch klarer Bildung, wozu Donatello sein Vorbild war, wird auch hier offenbar. Ein Vergleich dieses

aus zwölf Holztafeln — auf jeder eine Ganz- oder Halbfigur — bestehenden Altaraufbaues mit ähnlichen Werken der venezianischen Schule, etwa mit dem 1450 datierten Altar der Antonio und Bartolommeo Vivarini im Museum zu Bologna (gemalt für S. Francesco zu Padua) läßt eine gewisse Abhängigkeit von dieser älteren, noch gotisierenden venezianischen Kunst erkennen. Die Anordnung ist im großen und ganzen dieselbe, und sicher hat einst ein ähnlicher Rahmen mit gotischem Zierat die einzelnen Bilder und Gestalten zu einem Altaraufbau verbunden. Bei näherem Studium erkennt man aber den Fortschritt Mantegnas über die unklare, energielose Manier der Muranomaler hinaus. Nicht allein die Haltung hat an Festigkeit gewonnen, sondern auch bis ins einzelne hinein sind die Formen, die Gesichter, Hände, Gewandmotive und Falten äußerst sorgsam, in der Klarheit neu gewonnener Vorstellung fast hart und realistisch rund herausgearbeitet. Trotz dieser kraftvollen Neubildung der Formen, sicher unter Einfluß der Florentiner, verleugnet Mantegna seine oberitalienische Natur nicht. Auf rötlichem Unterton mit Goldhintergrund arbeitet er mit fein aufgesetzten Lichtern wie lichten Tönen und modelliert mit Farben. Die venezianischen Reize eines schillernden, mit vielen feinen Nuancen arbeitenden Farbenspieles lassen fast die koloristischen Werte über die plastischen emporragen. Der Farbcharakter des Bildes ist in dem zarten Rosa am Gewand des heiligen Lukas und am Mantel der heiligen Justina, dem Hellrotbrokat des Mantels des heiligen Benedikt und Zinnoberrot des Mantels der Justina mit dem blauen Ärmel, dazu dem feinen Blau, lichten Rot an den Büchern der beiden Schwarzgekleideten u. a. m. durchaus ein duftiger, helleuchtender.

Nahe verwandt in den Typen wie in den feinen Farbtönen ist eine „Darbringung im Tempel" in Berlin (Taf. 74). Wichtig ist die Technik: das Bild ist auf Leinwand gemalt. Früher hat man Mantegna für den Erfinder dieser Manier gehalten. Neuerdings hat sich jedoch herausgestellt, daß sie schon von anderen Malern vor ihm, besonders in Venetien, wo das feuchte Klima der Holztafel wie der Freskotechnik ungünstig war, gehandhabt wurde. Mantegna verwendet hier einen feineren Leinenstoff, dem er scheint's eine Kreidegrundierung gab. Die Ähnlichkeit der Gesichtstypen — wie der breiten Hände, endlich die Verwandtschaft der Farbenspiele, wie das zarte Rosabrokat des Mantels vom Priester oder das Gelbschwarzbrokat am Mantel der Maria, erweisen den innigen Zusammenhang mit dem Lukasaltar der Brera. Das Karnat ist bleich grünlich oder matt rosa. Auch hier liebt er die dünn aufgesetzten Lichter, mit denen er auf farbigem Grund modelliert. Besonders bei den Gewändern kommt er zu glanzschillernden Farben, wenn auch infolge des rauheren Untergrundes nicht zu der Glätte der Oberfläche wie auf den Holztafeln des Brerabildes.

Der Frühzeit gehört unbedingt eine große Aktgestalt, ein heiliger Sebastian in Aigueperse (Taf. 79) an. Die Gestalt erinnert in ihren schweren Formen an den heiligen Christophorus auf den letzten Eremitanifresken Mantegnas (Abb. S. XX), Formen, die Meistern wie Castagno entnommen zu sein scheinen. Die einzelnen Architekturmotive, so das der Tritonen am Kapitell, ferner der Feigenbaum, die runden Baumformen und der Triumphbogen im Hintergrund finden sich auch dort. Anderes wieder erinnert an das Jakobus-Hinrichtungsfresko. Der Körper ist kräftig realistisch herausgearbeitet, fast plump in den Formen und ungeschickt in der Haltung.

Fast alle Tafelbilder hat er auf Leinwand gemalt, so die heilige Eufemia in Neapel, 1454 datiert (Taf. 77, 78), und zwar in feinerer Entwicklung dieser Technik. Er verzichtet auf Grundierung und trägt die Leimfarben direkt auf die grobe Leinwand auf. Wenn dabei auch der Glanz der Farben einem stumpferen Ton weichen muß, so gewährt die Leichtigkeit des Pinselstriches dem Künstler eine bedeutend freiere, schnellere Aussprache. Deshalb zeigen gerade diese Leinwandbilder im Aus-

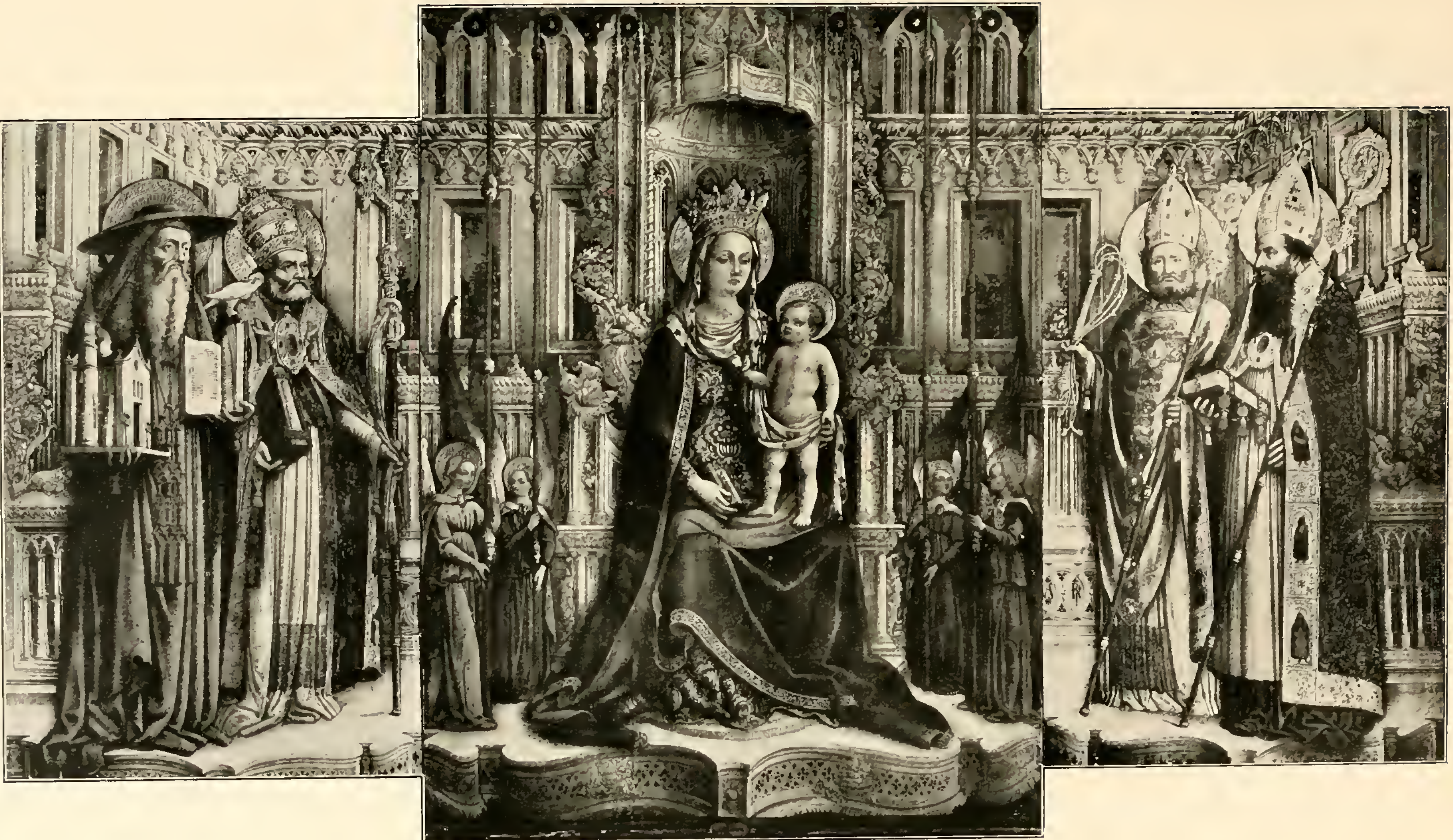
druck zumeist die lebendigste Stimmung. Das läßt sich freilich nicht von der strengen, etwas leblosen Gestalt der Eufemia sagen, die als das interessanteste Zeugnis für das Antikenstudium des jungen Meisters, wie wir es schon auf dem zweiten Fresko — Jakobus vor dem Richter — beobachten konnten, zu gelten hat. Hier tritt es an der hochaufgerichteten Haltung der Heiligen klar hervor, die wie statuarisch fest in ihrem Steinrahmen steht. Antike Vorbilder haben die einfachen Proportionen, die ruhige Haltung und den Wurf des Gewandes veranlaßt. Wie klassisch-beruhigt wirkt das Stehmotiv gegenüber der lebhaft aufgerichteten Justina des Brerabildes! Auch das Gesicht wirkt in der korrekten Gleichmäßigkeit, wie es von herabwallenden Locken eingefaßt wird, durchaus antikisch, selbst in der Leere des Ausdrucks.



Donatello, Madonnenrelief
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

An Größe der Gesichtsbildung mit den flachen, scharfgeschnittenen Augen durchaus verwandt und darum zu gleicher Zeit entstanden ist die Madonna Simon (Taf. 80) in Berlin. Das starre Vorsichhinblicken hat etwas Tiefsinnendes bei der Innigkeit, mit der die Mutter ihr schlafendes Wickelkind — cf. Darbringung im Tempel — an sich drückt. Auch hier haben ihm, wie überall auf den Bahnen seines Naturalismus, Florentiner, und zwar kein anderer als Donatello (Abb. Seite XXXIV) die Wege gewiesen. Freilich zeigt sich neben dem genialen Vorbild die ängstliche Befangenheit des jungen Künstlers. Dazu fehlt ihm, wie übrigens auch weiterhin der höhere Kunstsinn für die rechte Einordnung der Figuren, der Büsten in den Rahmen. Donatello erscheint monumental, fast cinquecentistisch in der großen plastischen Bildung und der klassischen Vornehmheit der Erscheinung, während die Madonnen Mantegnas mehr etwas Geziertes haben.

Mit dem größten Altarwerk, das er geschaffen, dem Altar in S. Zeno zu Verona (Taf. 81—90), beginnt eine neue Epoche in Mantegnas Kunst, die des bewußten Strebens nach strenger Formenbildung und fester Zeichnung. Wenn irgendwo mit Gelehrsamkeit und künstlerischer Doktrin gemalt wurde, so hier! Fast drei Jahre hat der Künstler an dem Werk gearbeitet. Es ist in vieler Beziehung eine Meisterleistung der Zeit. Das Bedeutsamste ist daran die vollkommene Überwindung schwankender mittelalterlicher Auffassung. Wir haben hier den ersten, rein in Renaissanceformen aufgebauten, mit



Maria mit Kind zwischen den Kirchenvätern
Johannes Alemanus und Antonio da Murano. Venedig, Akademie

Renaissancerealismus durchgebildeten Hochaltar. Welche gewaltige Umgestaltung sich damit in der Dekoration wie in der neugewonnenen Realität der Erscheinungen des Bildes ergibt, zeigt ein Vergleich mit dem zehn Jahre früher gemalten Bild des Giovanni d'Allemagna und Antonio Murano in Venedig (Abb. S. XXXV). An Stelle niedlichen Zierats, schwächlicher Figuren sind kraftvolle Architekturformen und greifbare, plastische Gestalten getreten. Mehr noch wie sonst hat sich dabei Mantegna die Arbeit seines großen Vorbildes Donatello und dessen Altaraufbau im Santo zu Padua zum Vorbild genommen. Er ist leider nicht mehr in alter Form erhalten, aber die Anlehnung Mantegnas ist eine so starke, daß sein Bild zu dessen Wiederaufbau herangezogen ist. Des Malers Aufgabe war, durch plastische Rundung, räumliche Vertiefung und perspektivische Einordnung der Heiligengestalten größtmögliche Wirklichkeitswirkung zu erzeugen. Es handelt sich dabei immer, wie wir schon früher betonten, um die Schaffung eines architektonischen Raumes, den er nach vorn durch Pilaster, Säulen, Girlanden, nach hinten durch schwere Pilaster-Arkaden abgrenzt, ähnlich wie auf den Jakobusfresken (Taf. 2). Malerische Raumbildung war ihm durchaus ferne.

Leider ist der Altar nicht mehr am alten Platze, wo der Lichteinfall dem des Bildes genau entsprach, sondern sehr schlecht im Chor bei entgegengesetztem Licht und dazu viel zu hoch aufgehängt. Die illusionistischen Wirkungen, die bei voller Einheit der Beleuchtung im wirklichen Raum mit der im Bild und beim Zusammenlaufen der perspektivischen Linien im Auge des Beschauers dereinst am rechten Ort herauskamen, gehen damit verloren. Wir sehen jetzt nur die kühle Nacktheit der realistischen Einzelbildungen. Auch die Pracht und Reinheit der Renaissanceformen kommt in diesem kahlen Raum nicht zur Geltung.

Der Einfluß des plastischen Vorbildes hat feste, ja harte Formgebung zur Folge gehabt. Die Haltung der Gestalten hat etwas von statuarischer Starrheit. Die Figuren erscheinen wie aus der Naturform herausgegossen. Alles ist von äußerster Genauigkeit in der Einzelbildung, wie in der Berechnung der Perspektive und des Lichteinfalles. Dasselbe gilt von jedem kleinen Falten- oder Architekturdetail, den Girlanden u. a. Gewiß hat die Madonna in ihrer etwas zeremoniellen Haltung, haben die Heiligengestalten in ihrer Hoheit der körperlichen Erscheinung und in der Klarheit, mit der das scharfe Seitenlicht sie herausmodelliert, etwas Monumentales. Eine gewaltige Realität ist erreicht, aber sie hat unbedingt etwas vom mühselig Erkämpften, aus gelehrtem Studium Errungenem, was übrigens dem Schaffen in der zweiten Hälfte des Quattrocento überall anhaftet. Die Bildung der nackten Formen bei Johannes dem Täufer möge der des oben besprochenen Sebastian an die Seite gestellt werden. Man wird erstaunt sein über die Härte der Umrisse, die Schlankheit der Proportionen und Magerkeit der Formen bei fortgeschrittener Sicherheit der Zeichnung.

Auch die Farben haben ein ernstes Gepräge, nicht frohe Leichtigkeit. Bei Johannes ist das Karnat bräunlich, bei den übrigen mehr ins Rote gehend. Die Plastik der Figuren wird durch das harte Licht und die Schwere der Gewänder erhöht. Der rechte Flügel liegt im Schatten und wirkt dunkel. Den drei Heiligen hinter Johannes sind lastende Mäntel in Gelbbraunbrokat, Grünbrokat und Schwarz übergelegt. Maria trägt ein rotes Kleid und blauen Mantel. Der grünorange-blaue Teppich zu ihren Füßen belebt mit den hellblauen, grünen und gelben Kleidchen der Engel das Mittelstück. Auf dem linken Flügel, wo die Heiligen breit vom Licht getroffen werden, sind die Farben lebendiger. Vor allem leuchtet das Gelb des schweren Mantels des Petrus links hervor. Bei den anderen Gestalten sind die blauen, grünen und violettlichen Mäntel von fast unangenehmer Buntheit, die wieder zerreißt, was die mühsam konstruierte Einheit auf einen Augenpunkt hin und im gleichen Lichteinfall zusammenhalten sollte. Keinerlei harmonische Zu-

sammenstimmung der Farben gibt dem Ganzen etwas Geschlossenes. Die plastische Wahrheit der Einzeldinge in der Natur ist mit der ganzen Energie eines scharfblickenden Geistes erfaßt. Die Gestalten sind wie herausgerissen aus der Natur. Sie sind von überraschender Naturfrische; man betrachte besonders die entzückenden Engelputten. Alles überherrscht der plastische Gedanke, auch in der konstruierten Raumplastik. Wie Mantegna dies Problem sich stellt, ist etwas ganz Neues. Auch andere haben gleichzeitig mit ihm und zum Teil mit mehr malerischem Gefühl — man denke an Piero dei Franceschi — das gleiche erstrebt.

Aber fast wie ein Ahnen feinerer malerischer Auffassung klingt es aus den drei Predellenstücken, besonders aus der wunderbaren „Kreuzigung", die sich jetzt im Louvre befindet (Taf. 85—88). Auch hier die noch schematische Anordnung mit den starken Vordergrundskulissen an den Ecken und der in Figurenanordnung und Felsenaufbau nach den Tiefen führenden Linien in der Mitte. Aber es lockert sich doch schon etwas. Das Licht belebt die Luft, strömt durch die Räume und in die Weite. Keine der Figuren drängt sich aus dem Bild heraus. Das Licht scheint die Oberhand zu gewinnen. Die hell bestrahlte Bodenfläche, die verschiedenfach getönten Felskulissen rechts und in der Mitte geben dem Ganzen etwas Vielfältiges. Wir schauen empor zu Gipfeln, auf denen eine Stadt sich breitet, und zu der von Licht zart umfluteten leicht gerundeten Höhe rechts hinten, über der der strahlende Horizont aufleuchtet. Hier fühlen wir über das gelehrte Begreifen hinaus ein intimeres Eindringen in die Schönheit der sonnenglänzenden Natur und der atmosphärischen Abtönungen. Die duftige Ferne, die hinter dem mit festen Linien und Farben gemalten Helm des Soldaten aufleuchtet, bedeutet eine neue Etappe zu malerischer Auffassung. Man sieht, das scharfblickende Auge des Realisten allein ist es, das neue künstlerische Probleme erfaßt. Von besonderer Bedeutung ist ferner die seelische Belebung der Figuren in diesem schmerzensreichen Moment. Ausdrucksvoll und zugleich zart in Linie wie Lichtführung ist die Gestalt des Gekreuzigten (Taf. 86). Maria sinkt gebrochen zu Füßen des Kreuzes in die Arme der Frauen (Taf. 87), und wehmütiges Klagen tönt aus dem Innern des händeringenden Johannes (Taf. 85). Die Soldaten, besonders die, welche am Boden um den Rock würfeln, sind nicht nur in ihrer Verkürzung interessant, sondern sie erscheinen uns auch als erste Ansätze zur Genremalerei, ferner zu einer kräftigeren Charakterisierung und zugleich starken Geisteskonzentration der Menschen auf einen Moment hin bedeutsam (Taf. 88). Das bedeutet eine gewisse Höhe in Mantegnas Schaffen. Kein Werk seiner Hand ist so



Aus der „Madonna mit dem Kinde in Wolken"
(Mailand, Principe Trivulzio)

voller Ausdruck, so sprossend von den verschiedenfachsten Keimen zu neuen Kunstzielen wie diese „Kreuzigung".

Die beiden anderen Stücke der Predella, in Tours (Taf. 89 und 90), sind nicht von gleichem Reichtum an Bildung, seelischen Gefühlen oder malerischen Effekten. Sie sind härter, klarer, einfacher, aber von eigenartiger Großartigkeit. Wie die Landschaft auf „Christus auf dem Ölberg" breit und groß in zwei mächtige Massen — rechts der steil aufsteigende Fels, links der mählich sich erhebende Hügel — geteilt ist und die Gestalten fest geformt sind, wie hoheitsvoll Christus sich auf dem andern Stück aus dem Grabe in großer Silhouette vor dem helleuchtenden Himmel aufrichtet, dahinter der mächtige Felsblock, das ist besonders monumental.

Ein schönes Bildchen aus dieser Frühzeit des Meisters ist eine Anbetung der Hirten in englischem Privatbesitz auf Downton Castle, Coll. Rouse Bougthon Knigth (Taf. 91).

Durchaus verwandt der Manier des Zenoaltares ist der „Heilige Sebastian" in Wien (Taf. 92). Die eckig strenge Zeichnung und magere Formgebung entsprechen besonders dem Johannes dem Täufer oder dem Christus am Kreuz dort im charakteristischen Gegensatz zu dem früheren Sebastian (Taf. 77). Alles ist scharfkantig, hell und klar; die Luft ist durchsichtig, die Details der nahen Architektur wie der weiten Ferne sind von äußerster Genauigkeit. Man bekommt unbedingt den Eindruck, als ob der Künstler möglichst reiche Bewegung im Körper mit starker Heraushebung aller Gelenke geben wollte. Die bewegte, geschraubte Figur hat die ruhigen Vertikalen eines Pilasters zum Hintergrund. Die Antikenreste, ferner die in Wolken links oben dahinjagende Figur eines Reiters, dem Theodorich von Bern am Portal von S. Zeno nachgebildet, erweisen weiterhin, daß das Bild in Verona gemalt ist. Die Landschaft ähnelt der auf der Hinrichtung des Jakobus so sehr, daß man eben auf ein reiches Studienmaterial, das er immer wieder verwendete, schließen kann.

Zarte Lichtführung beginnt die Bronzehärte auf dem „Heiligen Georg" in Venedig (Taf. 93, 94) zu lösen. Ein feiner Silberglanz liegt über dem Ganzen, leuchtet nicht nur in den Reflexen des äußerst delikat gemalten Panzers, sondern auch über dem blonden Lockenhaar und dem jugendlichen Gesicht, vor allem jedoch über der duftigen Landschaft und dem lichten, blauen Himmel, der mit weißen Wolken überstreut ist. Der Künstler erscheint hier als feinster Lichtmaler, und man möchte bei der Zartheit der Modellierung des Kopfes, wo nicht scharfe Umrisse und harte Flächen, sondern die Lichter weich formenbildend wirken, fast nicht glauben, denselben Künstler, welcher die Camera degli Sposi gemalt hat, vor uns zu haben. Diese feine Rittergestalt hebt sich, neben dem grüngelblichen Drachen stehend, licht vor lichtem Grunde ab. Harte Architekturen, Triumphbogenreste wie auf den beiden Sebastiansgestalten finden sich nicht mehr. Licht, Luft umspielt malerisch die Gestalt, läßt auch die Girlande oben in Dunst gelöst vor dem Himmel erscheinen. Selbst über den leicht violetten gemalten Rahmenleisten scheint das Sonnenlicht äußerst fein zu vibrieren. Das ist wiederum der feine Lichtmaler Mantegna. Aber er sieht nur das zarte, willkürliche Spiel des Lichtes mit den Farben. Großer malerischer Raumrealismus fehlt. Die Figur steht für sich vor einem unwahr aufgebauten Hintergrund, der wie eine Tapete wirkt.

Vielleicht das erste Zeugnis von Mantegnas Aufenthalt in Mantua bringt eine kleine Darstellung vom Tode der Maria in Madrid (Taf. 95). Durch ein Fenster eilt der Blick hinab auf die Brücke bei S. Giorgio, welche den Lago di Mezzo vom Lago inferiore scheidet, so wie wir es von der Camera degli Sposi aus sehen. Die Komposition erinnert stark an Castagnos gleiche Darstellung in S. Marco (Abb. S. XIV). Die Gestalt links vorn, ebenso Maria sind der entsprechenden Johannesfigur dort nachgebildet. Perspektivische Vertiefung mit ganz scharfer Tiefenflucht der Linien in der Anordnung der Figuren



Albrecht Dürer, Orpheus von Bacchantinnen getötet
Federzeichnung nach einem Stich oder einer Zeichnung Mantegnas. Wien, Albertina

wie in dem Blick durch Tor oder Fenster in die Ferne ist da wie hier gegeben. Im übrigen sind die Figuren denen auf der „Kreuzigung“ im Louvre verwandt. Es sind dieselben herben, schwarzbärtigen Köpfe; der eine Apostel rechts neben dem Priester entspricht genau dem hinter den Spielern stehenden Mann. Auch hier die übliche Gruppierung der Figuren wie der Architektur von den Seiten vorn nach der Mitte in die Tiefe hinein. Künstlerisch ist das Bild eine hervorragende Leistung von Mantegnas Pinsel. Das Licht flutet, leicht lösend, über die Gestalten dahin. Der Ausblick durch das Fenster gibt uns ein Landschaftsbild, wie es bis dahin kaum in Italien gegeben war, naturwahr, frisch und fein in dem über den Wassern spielenden Sonnenglanz. Die Aufgabe, getreu ein vor ihm sich breitendes Landschaftsbild wiederzugeben, hat das erwirkt. Wiederum hat schlichte Naturnachbildung neue Erkenntnis gegeben und Mantegna zum ersten Landschaftsmaler gemacht. Der Künstler versteht es hier im Gegensatz zu den tieferen Tönen des Interieurs schon den feinen Dunst im Freilicht und den zarten atmosphärischen Hauch wiederzugeben.

„Bronzeköpfe“ hat er gebildet; das Porträt des Kardinals Lodovico Mezzarota in Berlin (Taf. 96) gibt das glänzendste Beispiel dafür. Feste Zeichnung, scharfer Umriß, drahtartige Haarlocken; die Augenlider, die glatten Licht- und Schattenflächen, die Falten wie aus sprödem Metall. Die Technik ist dünne Tempera. Die Farbe ist mit feinsten Pinselstrichen aufgetragen, bald dichter, bald dünner, je nach der Helligkeit und Leuchtkraft des Farbtones. Neben dem rötlichen Gesicht, das sich von blaugrünem Grund abhebt, leuchten das Rot des Kardinalsgewandes, das Weiß des Überkleides und das etwas kräftigere Rot des Moiréseidenmantels glänzend heraus. Etwas von herber Sentimentalität liegt auf dem Gesicht, in der harten Manier und dem Augenaufschlag. Der Wahrheit entsprach das kaum. Wir wissen, daß der Dargestellte ein Lebemann war, „Lucullus“ in seinen Kreisen genannt. Die Formen mögen der Natur entsprechen. Dem Künstler fehlt die Begabung, den Hauch des Individuellen auf das Porträt zu legen. So viele Porträts er gemalt hat, sie sind ihm immer nur lebendig geworden, wenn er sie in irgendeinem aktiven Moment darstellen konnte. Dabei ist dieses Porträt, was Erhaltung betrifft, eines der besten Werke Mantegnas.

Das läßt sich nicht in gleichem Maße von dem Profilporträt des jungen Kardinals Francesco Gonzaga in Neapel (Taf. 97) sagen. 1460 noch auf der Universität in Pavia, ist er 1461 von Papst Pius II., der auf dem Konzil in Mantua war, zum Kardinal ernannt worden. Die charakteristische Profillinie erfaßte der kühl beobachtende Blick des Meisters besser als das Facegesicht. Wir erkennen darin das „Gonzagaprofil“ leicht wieder. Übrigens zeigt sich auch bei diesen beiden Porträtbildern das gleiche Ungeschick im Ausschnitt der Büste, wie auch bei den Halbfigurenmadonnen.

Als ein Porträt von des Meisters Hand hat man neuerdings auch den energisch geformten, herben Kopf eines jungen Mannes in den Uffizien zu Florenz erkannt (Taf. 98).

Was den Madonnentypus betrifft, so hatte sich derselbe auf dem Zenoaltar aus dem Zeichnerischen in eine vollere Form gewandelt, ohne jedoch das Steif-Zeremonielle zu überwinden. Auf einem Madonnenbild in Sammlung Poldi-Pezzoli (Taf. 100) wird trotz gewisser Strenge das Gesicht der Madonna ausdrucksvoller. Die Mutter drückt auch hier ihr schlafendes Kind innig an sich. Mit dem Simonbild (Taf. 77) verglichen ist der Fortschritt ein bedeutender: dort Maria flächenhaft in den Rahmen eingezwängt, hier volle Rundung. Das Knie ist zugefügt. Das Kind ist plastisch herausgearbeitet. Luft und Raum strahlt ringsum. Mutter und Kind bilden ein in sich abgerundetes Stück, ein Tuch umfaßt beide. Zuerst findet sich hier das herabhängende Tuch als Hintergrund, wie es von Giovanni Bellini, dem Schwager Mantegnas, oft genug wiederholt ist. Die Farben sind heiterer und frischer als gewöhnlich: das Gewand hellrosa goldmeliert,



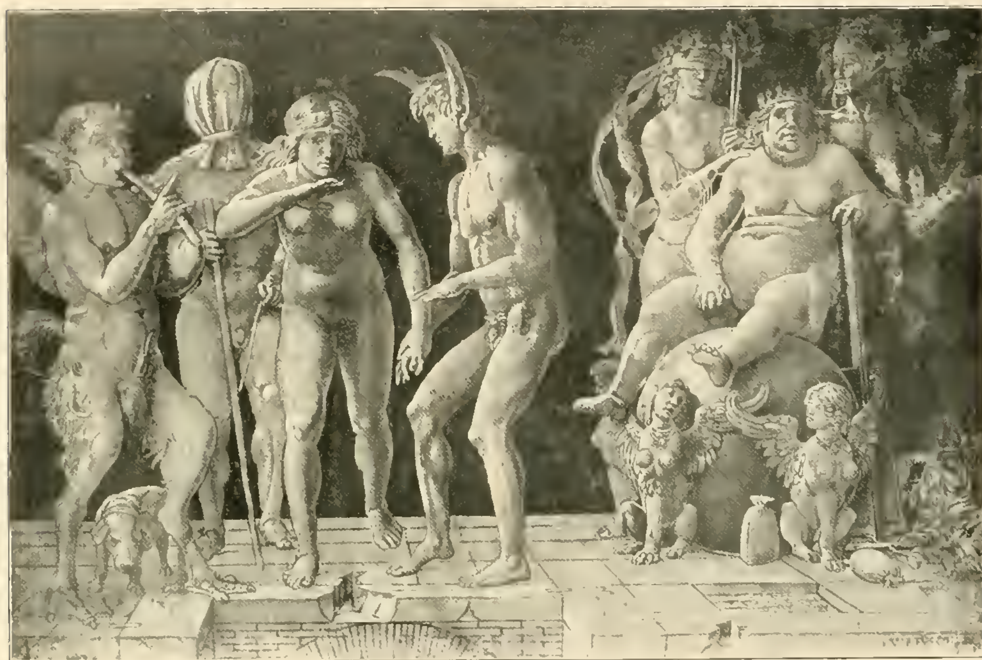
Judith

Getuschte Federzeichnung Mantegnas im Handzeichnungen-Kabinett der Uffizien in Florenz

der Mantel blau mit grünem Umschlag, das Tuch bräunlich — einst wohl warmrot —, rechts und links davon hellrosa Streifen. Der Typus der Madonna, rund und fein, ist dem der „Anbetung der Könige“ (Taf. 101) verwandt.

Früher noch ist ein Madonnenbild in Bergamo (Taf. 99). Es zeigt noch mehr zeichnerische Strenge. Die Formen sind schlanker, die Malweise ist flacher. Das Kind ähnelt dem auf der Darbringung im Tempel (Taf. 106), aber es muß bei all den Härten vor dem Triptychon gemalt sein. Im Ausdruck ist der Kopf der Maria von bronzener Festigkeit. Koloristisch herrscht, wie auf dem Mezzarota-Porträt (Taf. 96), das kühle, lichte Rot des hartfaltigen Moiréstoffes.

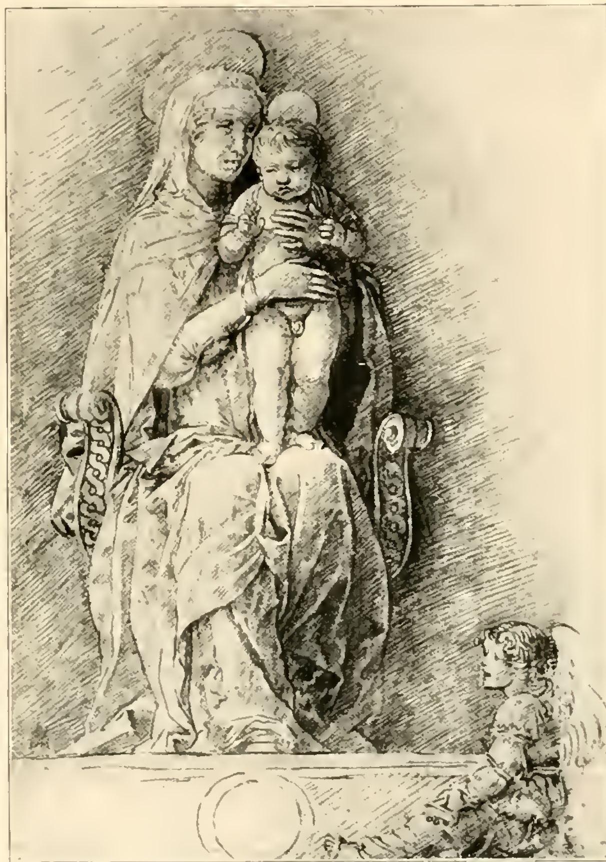
Neue, große Formplastik entwickelt dann das aus der Schloßkapelle der Gonzaga stammende Triptychon in Florenz (Taf. 101—106). Zwar die Landschaft betreffend zeigt



Allegorie der Fortuna und der Virtus
Getuschte Federzeichnung Mantegnas im Britischen Museum in London

es zwar gewisse Härten, indem ein phantastisches Gebilde aus verschiedenfachen der Natur entnommenen Einzelmotiven zu einer Art Kulissenhintergrund zusammengebaut wird. Die nüchternen Felsenformen, der kalte Himmelston, die sorgfältig gezeichneten Pflanzen, selbst die vielen kleinen Steinchen lassen deutlich ein anderes künstlerisches Streben erkennen. An Stelle jenes im freien Blick auf die Natur gewonnenen Gesamteindruckes tritt hier kleinliche Detaillierung. Die Gesamtwirkung ist fast lustig bunt und klar bei einem Glanz der Oberfläche, die etwas vom polierten Stein hat. Die Lichter setzt er mit Gold auf. Die Farben sind prunkend in buntem, lustigem Durcheinander. Rot findet sich in den verschiedensten Nuancen, vom lichtesten Hellrot, scharfem Mittelton bis zu kaltem Karmin und Violett, besonders bei den „Heiligen drei Königen“. Der gelbe Mantel kehrt auf jedem Bild, bei Joseph oder einem der Apostel wieder. Mit großer Feinheit ist der stoffliche Charakter der glänzenden, zum Teil schwer

seidenen Gewänder herausgebracht und mit äußerstem Raffinement ist die mit farbigen Steinen, Pilastern, Reliefs, Ornamenten und Säulen geschmückte Wand der Darbringung im Tempel gebildet. Maltechnisch ist dies Bild ganz vorzüglich. So sehr jedes Einzelne der Gestalten, der Ornamente, des Hintergrundes bei den starken Lokalfarben für sich hervortritt, so überraschend ist doch die beherrschende Gewalt des helleuchtenden, breiten Lichtes. In dieser Künstlerseele lebt zu dem festen Formgefühl ein ganz außerordentlicher Sinn für feine Lichtmalerei. Die Zeit hat es nicht zur Entwicklung kommen lassen. Der Maler Mantegna beugte sich dem Plastiker. Bei einzelnen Gestalten, besonders bei den drei Königen überrascht die Pracht der Köpfe, die in vollendeter Plastik nicht etwa hart plastisch, sondern farbig leuchtend bei breitem Licht gebildet sind. Das Karnat ist warm und zumeist wie bei den Frauen auf dem rechten Flügel (Taf. 104) von wirklich koloristischen Reizen.



Madonna mit dem Kinde und einem Engel
Federzeichnung Mantegnas im Britischen Museum in London

Dem Triptychon und seiner im Kleinen gußartig geformten Plastik verwandt ist der „Ölberg“ in London, Nationalgalerie (Taf. 107 u. 108). Ein Vergleich mit der gleichen Darstellung auf der Predella des Zenoaltars (Taf. 89), mit dem es fälschlicherweise in die gleiche Zeit gesetzt wird, läßt weiterhin den Fortschritt in großgestaltete, feste Form erkennen. Der Sinn für die sinnliche Realität ist noch gesteigert. Auf dem frühen Stück ist die Fläche mit zahlreichem Detail überfüllt, die Landschaft breitet sich außergewöhnlich weit aus, die Figuren verlieren sich. Schauen wir näher hin, so erkennen wir scharfe Zeichnung bei hartem Licht, magere Formen, eckige Bewegung, naß aufliegende Gewänder mit gebrochenen Falten. Wie viel fortgeschrittener ist die Londoner Darstellung. Die Gestalten sind zu großen, voll gebildeten Massen angewachsen und zugleich ist die Struktur des Bildes, der Aufbau wesentlich fester und zugleich kontrastreicher geworden. Die dünnlinige, hartkantige Durchsichtigkeit, die noch etwas vom wesenlosen Schein der Gotik hatte, ist geschwunden. Weich bildet sich alles zu fast körperlicher Rundung im Licht — nicht nur der menschliche Organismus, sondern auch die ihn umschließenden schweren Wollgewänder. Von kleinlichem Detail ist nichts mehr zu sehen. Und was noch wichtiger ist, Mantegna arbeitet auf eine große künstlerische

Wirkung hin. Der Künstler sucht die Figuren möglichst gewaltig herauszuholen, nicht allein durch größere Gestaltung, sondern auch durch die Behandlung des Hintergrundes. Die Landschaft bedeutet hier nichts mehr für sich. Sie ist scharflinig kontrastreich gebildet, um in ihrer festen, plastischen Struktur und zugleich in den harten, unruhigen Lichtern die Wucht der menschlichen Erscheinungen zu erhöhen. Hinzu kommt die mehr entwickelte Lebenswahrheit bei den in tiefem Schlaf versunkenen Jüngern wie bei dem betenden Christus. Das ist der Sieg der Form als schwere, raumfüllende Masse. Jene harte Bildung der Formen, wie sie die beiden Porträts (Taf. 96 und 97) von 1460 und 1461, die beiden bald darauf gemalten Madonnen (Taf. 99 und 100), aber auch der „Heilige Georg“ (Taf. 93 und 94) zeigen, ist hier wie schon auf dem Triptychon (Taf. 101—106) verschwunden. Man ist erstaunt ob der großen Fülle und sinnlichen Realität der Formen, wo jede zeichnerische Schärfe überwunden ist.

Wir hatten an den Madonnen und der kühlen Härte des Ausdruckes gesehen, daß es dem Meister zum Madonnenbild eigentlich an liebevoller Auffassung fehlte. Zwar hatte er das Kind realistisch gebildet, in Schlaf versunken oder eben aufwachend. Maria, die Mutter, hatte anfänglich einen der strengen, antikisierenden Plastik Donatellos entnommenen Typus. Immer war ihr Ausdruck herb und kühl geblieben. Eine kleine Madonna in den Uffizien (Taf. 109) zeigt ihn lebendiger, und zwar offenbar unter florentinischem Einfluß. Dieses Oval des Gesichtes, das lange Lockenhaar, die reiche Bewegung, die durch die Figur geht, ferner die klare Ordnung der Falten, der blaue Mantel, wie er über das hellrotfarbige Kleid breit gelegt ist, all das erinnert an Florenz. 1466 war Mantegna dort, 1467 in Pisa. Der Hintergrund möchte fast vermuten lassen, daß er in den Marmorbrüchen von Carrara war. Das Bild könnte so 1466/67 gemalt sein, aber auch einige Jahre später. Die Ähnlichkeit des Kindes mit den verkürzt gemalten Kindern oben an der Camera-degli-Sposi-Decke — der kleine, sorgsam gezeichnete Körper, das kurze Drahthaar — läßt als äußerste Grenze 1474 annehmen. Die Malweise ist von zartester Delikatesse und einer Feinheit, wie sie sich in späteren Jahren nicht mehr findet. Schon darum ist die übliche Datierung in die neunziger Jahre zurückzuweisen.

Mit diesem Bild schließt eine reiche künstlerische Tätigkeit des Meisters auf dem Gebiete des Tafelbildes ab. Es folgen nun bis 1495 einige Stücke, deren Datierung schwierig ist. Die Fresken der Camera degli Sposi, der Cäsartriumphzug und die Fresken in Rom beschäftigten ihn seit 1468 allzusehr. Es ist seine dritte, die klassizistische Epoche der großen Wandmalerei.

Eine neue Wandlung offenbart die Madonna mit dem stehenden Kind, von Cherubim umgeben, in Mailand (Taf. 110). Hier setzt eine andere Maltechnik ein, die er sicher seinem Schwager Giovanni Bellini entnommen hat. Das sind dessen glänzende Lokalfarben, ein strahlend rotes Gewand, blauer Mantel, leuchtendes Karnat mit dem glatten, kräftigen Farbenauftrag, wie sie seit Antonello da Messinas Rückkehr aus den Niederlanden besonders von Giovanni Bellini in üppigster Weise entwickelt wurden und schließlich die Grundlage zu dem glänzenden Kolorit der Venezianer bildeten. Eigenartig ist, wie leicht sich Mantegna im Tafelbild von anderen bestimmen läßt. Sein realistisches Streben konnte bei diesen zeremoniellen Stücken nicht zur Aussprache kommen. Die Wirkung des Bildes ist eine durchaus kalte in seiner harten, metallenen Plastizität. 1485 mag es gemalt sein; damals wird auch von der Isabella d'Este eine „Madonna mit Cherubim“ erwähnt. Der Typus der Maria ist durchaus antik, wie es seiner klassizistischen Epoche (bis 1494) entsprach.

In das Ende dieser Epoche gehört ein Bild mit dem stehenden jugendlichen Christkind, welches die Weltkugel hält, neben ihm links Johannes, rechts Maria und

Joseph, in London (Taf. 111). Wenigstens haben wir Grund, das nach der Untersetztheit der Kinder, der Feinheit der Zeichnung zu vermuten. Eigenartig ist das Motiv, das im übrigen der italienischen Kunst fremd ist. Die Gestalt des in die Weite schauenden, hoheitsvoll dastehenden Christusknaben hat in der ganzen Schlichtheit der Formgebung etwas Monumentales. Bescheiden zurücktretend weist der kleine Johannes auf ihn. Weniger gelungen ist der Kopf des Joseph, der besser fehlte, und das Profil der sich niederbeugenden Maria. Breit legt sich das Licht über alles. Ruhige Licht- und Schattenflächen resultieren. Die Verwandtschaft des Christkindes mit dem Johannes auf folgendem Bild weist in die Jahre 1493/1494.



Mars, Venus und Diana
Getuschte Federzeichnung Mantegnas im Britischen Museum in London

Wir sind damit aber schon in die letzte Epoche des Meisters eingetreten, in der die frische und lebensvolle Wirklichkeitsgestaltung sichtlich ermattet und eine mehr akademische hoheitsvolle Kühle und Steifheit über die Darstellungen kommt. Er geht zum monumentalen Altarbild der Madonna zwischen Heiligen über. Auch antiker Einfluß scheint von neuem tätig. Da ist zuerst die Madonna della Vittoria (Taf. 112 und 113) zu nennen, ein Meisterstück des Künstlers, das als Altarbild gegenüber dem Zenoaltar interessante Vergleiche ergibt. Wenn der Naturalist und Problematiker des Raumes dereinst fast nüchtern jede der Gestalten einzeln für sich plastisch in den konstruierten Raum hineinordnet, hat er jetzt, nach vierzig Jahren, ein entwickeltes Gefühl für die große geschlossene Komposition, für feine Linienstilisierung gewonnen. Er ist freilich da nicht der Erfinder, sondern folgt nur dem Fortschritt der Zeit. Leonardo da Vinci hat er das Motiv der in der Mitte aufgerichteten Figurenpyramide entnommen: Maria, die Spitze bildend, links der Stifter Francesco Gonzaga, rechts die heilige Anna. Erstere erinnert mit der segnenden Hand direkt an Leonardos Grottenmadonna, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß Mantegna, vielleicht 1495 in Mailand weilend, dort Leonardo persönlich kennen lernte. Ob darum auch die Orangenlaube Beziehungen hat zu den prachtvollen Baumgewinden des sog. Saales delle Assi im Castello Sforza zu Mailand, ist insofern zweifelhaft, als Mantegna doch ähnliche Motive schon in der Camera degli Sposi verwendet hat. Die übrigen Gestalten sind räumlich rings um die Hauptfigur

gruppiert, vorn kniend der Stifter und die heilige Elisabeth, die Heiligen Georg und Michael in der Mitte, den Schutzmantel der Maria über den Marchese haltend, hinten die Heiligen Andreas und Longinus.

Die Ausführung ist von echt mantegneskem Positivismus: der schillernde Panzer des Feldherrn, das hartbrüchige moiréseidene Kleid der Maria, der farbige Stein des Thrones, das Steinrelief des Sündenfalles, all das kleine Detail, die Blätter der Orangenlaube u. a. sind scharf herausgearbeitet. Außergewöhnlich reizvoll ist Maria mit dem Kind (Taf. 113), denen mit lichtem Ton ein zartes Karnat gegeben wird. Die Gestalten sind in ihrer Formengröße von einem vollendeten Kenner der menschlichen Erscheinung gebildet. Das Ganze, die Komposition wäre monumental cinquecentistisch zu nennen,



Kampf der Tritonen
Nach Mantegna. Sammlung des Herzogs von Devonshire auf Schloß Chatsworth

wenn der Künstler nicht auch hier in seinem Detailrealismus steckengeblieben wäre. Aber so ist es zwar zu einer schön aufgebauten Gruppe gekommen, die jedoch in einem steifen, zeremoniellen Akt erstarrte. Die Wirkung des genau berechneten, von rechts oben über die Gestalten fallenden Lichtes wird, wie so oft, durch den ungünstigen Hintergrund und den Einfall des Lichtes von dort sehr beeinträchtigt. Trotzdem hat das Gemälde als eine der vorzüglichsten Kompositionen des Meisters zu gelten, bedeutsam deswegen auch, weil es für Correggios erstes Hauptwerk (in Dresden) vorbildlich gewesen ist. Ein Vergleich würde sofort das ganz andere Streben des Schülers offenbaren. An Stelle plastisch männlicher Formengröße, sicherer Zeichnung und quattrocentistischer Sorgfalt treten weiche Formen, duftige Malweise, Schmiegsamkeit in den Bewegungen bei einer mehr weiblichen Anmut.

Noch härter ist ein anderes großes Altarbild in Mailänder Privatbesitz (Taf. 114 und 115). Die Hauptschuld muß der Schülerbeihilfe zugeschrieben werden. Die Komposition an sich ist monumental, wenn auch die Madonna zwischen Cherubim schwebend ein

wenig unbewegt und schwer hinter den vier großartigen Heiligengestalten wirkt. Aber es ist so hart gemalt und ausdruckslos, daß an vollständige Eigenhändigkeit nicht gedacht werden kann. Sicher von des Meisters Hand sind die drei musizierenden Engel an der Orgel unten, die voller Ausdruck und Innigkeit sind (Abb. S. XXXVII).

Ein drittes großes Altarbild, Maria zwischen zwei Heiligen, in London (Taf. 118), einige Jahre später gemalt, bringt eine weitere Verhärtung der Formgebung und Abkühlung des Ausdruckes. Die Falten sind blechern und scharf gebrochen, die Fleischbehandlung trocken, keinerlei stoffliche Wirkung. Johannes erinnert an den Johannes auf Botticellis Altarbild von 1485 in Berlin. Mantegna mag es während seiner zweiten Romreise gesehen haben; die Abhängigkeit ist hier jedoch zweifellos. Magdalena erscheint wie einer antiken Gewandstatue nachgebildet. Die Haltung der Arme, die Wendungen des Kopfes u. a. sind genau symmetrisch gegeneinander berechnet. Der greise Künstler schafft scheints aus altem Schatz, frisches Leben weiß er nicht mehr zu geben.



Ein kranker Mann
Federzeichnung Mantegnas (?) im Britischen Museum in London

Besser ist ein verdorbenes Halbfigurenbild in Dresden (Taf. 116 und 117). Die Malweise, die feine Behandlung des Lichtes, wie es über die seidenen Kleider und das zarte Karnat hinwegeilt, besonders bei Maria und dem Kind, steht der Vittoria-Madonna sehr nahe und hat auch etwas von deren Ausdruck. Weniger hervorragend sind Joseph, Elisabeth und Johannes, die etwas nüchtern und schematisch gebildet sind.

In die letzte Zeit gehört eine Pietà in Kopenhagen (Taf. 119), wo der Hintergrund eine Wiederholung desselben auf der Madonna in Florenz (Taf. 109) ist. Der Farbenauftrag und die Zeichnung sind von fast abstoßender Härte. Zu der harten Modellierung des Körpers kommt ein knitteriger, kleinlicher Faltenwurf. Das Motiv des von zwei Engeln aufgerichteten Christus geht auf Giovanni Bellini zurück, bei dem es öfters wiederkehrt. Die Bezeichnung Andreas Mantinias findet sich schon in der Camera degli Sposi. Das Bild muß spät, nach 1500, gemalt sein.

Wie ganz anders wirkt dagegen eines der berühmtesten Meisterstücke Mantegnas, die „Klage um den Leichnam Christi“ in Mailand (Taf. 120—122). Die Lebensenergie

des Meisters flammt in einstiger Rücksichtslosigkeit auf. Der alte Künstler stellt uns noch einmal die Natur in grandioser Wahrhaftigkeit vor. Man hat es nicht geglaubt, daß der alte Greis sich noch so jugendlichen Neigungen, der stürmerischen Begeisterung für eine fast häßliche Realbildung hingeben konnte und hat das Bild vierzig Jahre früher angesetzt. Es hätte wegen seines Realismus keinen Käufer gefunden, oder der Meister wäre so stolz auf die perspektivische Zeichnung gewesen, daß er es nicht hätte missen wollen. Darum wäre es bei seinem Tode noch in seinem Atelier gewesen. Bei näherem Studium jedoch erkennt man viele Ähnlichkeiten gerade mit späten Bildern. So Maria, cf. Dresden (Taf. 116); der verkürzte Körper, cf. rechts auf „Jugend vertreibt das Laster" (Taf. 66); die Gewandfalten, cf. Londoner Bild (Taf. 118). Die Zeichnung ist von vorzüglicher Güte. Die Farbe ist von äußerster Feinheit und bildet ein zartes koloristisches Ensemble zusammen mit den hell, breit aufgetragenen Lichtern. Auf rosa meliertem Stein und rosa Kissen — dahinter ist ein grünlicher Streifen — liegt der bleiche, schon grünlich erbleichende Leichnam von schweren Formen, bedeckt mit einem weißen Tuch. Das Karnat der klagenden Maria und des Johannes wirkt auf rötlichem Grund wärmer; violett und kräftig grün sind die wenig sichtbaren Ärmel. Die Zartheit des Farbenauftrages und die Tiefe des Ausdrucks lassen uns das Abstoßende des derb realistischen Motives vergessen. Es ersteht bei der großartigen Formgebung und der erschütternden Wahrheit eine Wirkung von edelster Monumentalität. Die bittere Wahrheit des grausigen Todes, der herbe Schmerz der Zurückgebliebenen, von denen nur die Köpfe sichtbar werden, das ist kaum wieder gleich groß gegeben. Fast scheint etwas schweres nordisches Blut in den Adern dieses großen Italieners zu fließen, und wir begreifen, daß gerade Albrecht Dürer von höchster Begeisterung für Mantegna hingerissen wurde. Nicht nur seine Leinwandmaltechnik übernahm er, sondern kopierte auch Zeichnungen (Abb. S. XXXIX) und ahmte Stiche seiner Hand nach.

Ein anderes spät datiertes Werk, der „Triumphzug des Scipio" in London (Taf. 124, 125, 126), 1504 bestellt, 1506 vollendet, greift dagegen wieder auf die klassizistische Weise und den „Triumphzug Cäsars" zurück. Indes ist die Zeichnung flüchtiger, die Bewegung der Gestalten lebendiger, die Haltung weniger streng. Wir merken deutlich, wie des Künstlers Linienführung bei der regen Tätigkeit der letzten Jahre an Schwung zugenommen hat, freilich auch flüchtiger geworden ist. Das lange Relief ist dreigegliedert; von links und von rechts schwingt die Bewegung an, um in der Mitte in einer in sich geschlossenen Gruppe einen Ruhepunkt zu finden. Dabei gibt er den Gestalten beinahe eine zu erregte Pose. Die Technik zeigt weiße Farbe, lasiert auf schwarzem Grund, die Formgebung ist etwas oberflächlich, die Gewandung reichfaltig, fast unruhig. „Prophet und Sibylle" (Taf. 123) hat noch als eigenhändiges Werk zu gelten. Es mag um 1495 entstanden sein. Die Ähnlichkeit der Typen, der Gewandbehandlung, mit denen der Madonna della Vittoria sprechen sehr dafür. Diese grau in grau gemalten Stücke in der sicheren Zeichnung und guten Charakteristik der Köpfe heben sich als eigenhändige Arbeit Mantegnas gegenüber anderen ebenfalls in Grisaille gemalten kleinen Bildern (Taf. 129 – 134) heraus, die höchstens auf Zeichnungen des Meisters zurückgehen. Sommer und Herbst (Taf. 125) sind die besten von den Schülerstücken.

Ein weiteres Stück, das sich ebenfalls im Nachlaß des Meisters befand, ein heiliger Sebastian in London (Taf 127), läßt schon den völligen Verfall seines Könnens erkennen. Aufgeregte Bewegung, unruhig flatternde Falten, flüchtig gebildete Formen, ein verzerrter Gesichtsausdruck wirken greisenhaft. Es ist nichts mehr von einstiger Klarheit der Vorstellung, plastischer Kraft der Formgebung. Ein Vergleich mit der fast plumpen Schwere der frühesten Aktfigur (Taf. 79) oder der lebendigen Linienführung und Stilisierung auf dem Wiener Sebastian (Taf. 92) fällt nicht zugunsten des späten Werkes aus.

Als ein Werk der Spätzeit, das zugleich ein von ihm gerne behandeltes Motiv, Judith mit dem Haupt des Holofernes bringt, befindet sich in Sammlung Pembroke (Taf. 128). Die anderen Stücke derart (Taf. 132, 135) sind nach seinem Entwurf ausgeführt.

In der Ausführung unbedeutend ist eine „Anbetung der Könige“ in Halbfigur (Taf. 129). Die Typen sind denen des Familien-Bildes in der Grabkapelle Mantegnas (Taf. 68, 69) nahe verwandt. Es kann ebensowenig, wie eine Reihe ähnlich schulmäßiger Stücke (Taf. 129, 130) als ein eigenhändiges Werk des Meisters angesehen werden. Wir verweisen diese Arbeiten in die Schule Mantegnas.

Von einer neuen, historisch bedeutsamen Seite zeigen die Stiche uns Mantegna. Als Zeichner und Kupferstecher ist er eine Persönlichkeit für sich. Schon bei den Bildern war es uns klar geworden, daß der feste Strich der Linienführung, die klare Konzeption der Form in bestimmtester Modellierung des Künstlers Größe ausmachte.

So erscheint er in seinen Zeichnungen und Stichen als der vollendetste Meister der Zeichnung. Wir begreifen, daß derartige Stücke jugendlichen Künstlern als Studienvorlagen dienten. Denn solche Vorlageblätter zu liefern galt zunächst als die Aufgabe des Kupferstiches, wie er von den beiden Hauptmeistern Antonio Pollajuolo und Andrea Mantegna u. a. verfolgt wurde. Darum geben sie gerne Akte in den verschiedenen Stellungen und Bewegungen. Nur wenige Stiche hat Mantegna selbst ausgeführt: das wunderbare „Bacchanal bei der Kufe“, ein Meisterstück kraftvoller Zeichnung und fester Formgebung (Taf. 131 und 132), die beiden lebendig bewegten Kampfszenen zwischen Tritonen (Taf. 133—135), das derb realistische „Bacchanal mit Silen“ (Taf. 136 und 137), die besonders fein durchgebildet auf der Erde hockende Madonna (Taf. 130), endlich das monumental im großen Stil der letzten Zeit gestaltete, wohl letzte Stück „Christus zwischen Andreas und Longinus“ (Taf. 138), das sind zweifellos von dem Meister selbst auf die Kupferplatte gearbeitete Stiche. Sie offenbaren eine außerordentliche Klarheit der Formvorstellung bei scharfer Umrißzeichnung



Entwurf zu einer Statue Virgils
Mit der Feder retuschierte Zeichnung Mantegnas (?) in der Sammlung des Louvre zu Paris

und sicherer Schattierung mit einfachen Parallelstrichen. Sie sind von einer Kraft der Bildung, wie sie nur seine eigenen besten Werke noch zeigen, und übertreffen alles, was zeitgenössische Künstler gegeben haben. Mantegna erscheint auch da als der größte Schüler des ersten Quattrocentobildhauers, des Donatello. Die ersten Stücke, in abgebildeter Folge entstanden, lassen in ihren eckigen Bewegungen, der harten Linienführung die Abhängigkeit von der harten Bronzereliefplastik erkennen. Später gibt der Grabstichel mehr runde Formen und große Gestalten.

Dazu kommt noch eine große Zahl von Schülerstichen (Taf. 139 – 145). Der beste davon ist die vorzügliche „Grablegung“ (Taf. 139 und 140). Nur ein gewisser Schematismus der Griffelführung läßt Zweifel an der Eigenhändigkeit aufkommen. Jedenfalls geht sie auf eine glänzende Zeichnung Mantegnas zurück. Bei solchen Werten hat natürlich jede echte Zeichnung des Meisters besondere Bedeutung. Ein Entwurf zu dem Jakobusfresko mit dem „Gang zum Gericht“ (Abb. S. XVIII) wurde schon genannt und ist interessant wegen der Aktstudien für die Soldaten rechts. Andere Zeichnungen machen in der Sorgfalt der Linienführung den Eindruck, als ob sie zur Vorlage für Stiche bestimmt wären, so eine Judith in den Uffizien (Abb. S. XLI), datiert 1491, die einst in Silberstift, später mit Feder überarbeitet wurde. Girolamo Mocetto hat sie denn auch gestochen. Eine Allegorie der Fortuna und Virtus in London (Abb. S. XLII) ist von Zuan Andrea gestochen, der Mantegnas Hauptstecher war und auch gegen dessen Willen Zeichnungen, nicht ungestraft, nachgebildet hat. 1475 wird von einem Streit zwischen beiden geredet. Mantegna ließ ihn und seinen Freund Simone d'Ardizoni verprügeln. Mantegna suchte Stecher für sich zu gewinnen und war wohl anfänglich nicht selbst als Stecher tätig. Eine Madonna (Abb. S. XLIII), ferner Mars, Venus und Diana (Abb. S. XLV) im Britischen Museum, sollten sicher dem gleichen Zwecke dienen. Andere Stücke, wie eine Zeichnung mit Tritonen in Chatsworth (Abb. S. XLVI), ein liegender Mann im Britischen Museum (Abb. S. XLVII), sind nur Nachzeichnungen nach Stichen. Auch der Entwurf zu einem Virgildenkmal ist nicht eigenhändig (Abb. S. XLIX). Besonders interessant ist eine 1494 datierte Zeichnung Albrecht Dürers in Wien (Abb. S. XXXIX), die sicher nach einer Zeichnung oder einem Stich Mantegnas ausgeführt ist, ein interessanter Erweis für Dürers erste italienische Reise und für die einstige erzieherische Verwertung der Stiche und Zeichnungen großer Meister. Damit berühren sich in geistiger Wahlverwandtschaft die beiden größten Meister der gestrengen Zeichnung, Albrecht Dürer und Andrea Mantegna.

Schauen wir zurück. Eine Künstlergestalt von außerordentlicher Energie und wunderbarer Zielbewußtheit steht vor uns, ein Realist, wie es von gleich lebendiger, energischer Erkenntnis und Rücksichtslosigkeit nicht viele gegeben hat. Sein Auge will die Natur, die ganze Welt der Erscheinungen erfassen. Eine gewaltige Vorstellungskraft lebt in ihm und vermag das Erschaute im Bilde festzuhalten. Emporgewachsen ist er aus einem gärenden Grunde. Noch war es nicht entschieden, wohin sich die Entwicklung wenden sollte. In seiner eigenen energischen Weise dehnte er das Wirklichkeitsproblem, das die Frührenaissance zunächst nur auf das Figürliche in Anwendung gebracht hatte, auf die Raumbildung aus, wozu ihm die wissenschaftlichen Interessen der Zeit für Linienperspektive und Verkürzung Anregung gaben. Dies Raumproblem wurde des Künstlers Mantegna Lebensziel. Höchst interessant ist es, welche Lösung unser Meister fand. In ihm als Oberitaliener lebte ein feiner Farbensinn. Farbe und Licht, die hellleuchtende Einigung beider im Freilicht, hätte das darum nicht sein Ziel, und die Landschaft, ihr weiter unendlicher Raum, hätte sie nicht schon damals wie in der Moderne die Aufgabe der Malerei werden können? In der Tat zeigt Mantegnas Werk in den Jahren, als er sich der feinen Tafelmalerei ergab, Ansätze dazu. Die Bilder zwischen

1462 und 1466, der „Heilige Georg“ in dem zarten Lichtton (Taf. 102), der „Tod der Maria“ mit der realistischen Landschaft (Taf. 91), das „Triptychon“ in den Uffizien (Taf. 93 ff.) und das Londoner Ölbergbild (Taf. 100) in der weichen Lichtführung und der vollen Farbigkeit der Formen sind ganz überraschende Leistungen. Sie müssen hervorgehoben werden, weil des Meisters klarblickendes Auge hier fast schon Erkenntnisse erst später Jahrhunderte geschaut zu haben scheint.

Aber es sollte anders werden. In Mantegnas Kunst war das nur ein vorübergehendes Hinausschweifen in malerische Weiten. Auch ihn hatte, wie ganz Italien, der vorwärtsstrebende kraftvolle Geist der Florentiner gepackt. Seine frühesten erhaltenen Arbeiten, die Fresken der Eremitani, standen schon ganz im Bann florentinischer Kunst. Auch bei ihm wird, wie in der ganzen italienischen Renaissance, die menschliche Gestalt das Beherrschende im Bild. Castagno und Donatello sind seine großen Lehrmeister zu einer außerordentlichen Formrealität, die zu einer herben Monumentalität anwächst. Die Fresken der Camera degli Sposi (Taf. 27 ff.) sind die ewig grandiosen Meisterwerke seiner Hand, die ihn zu einem der größten Formgestalter der Renaissance, wenn nicht der Kunst überhaupt machen. Klassisch monumental ist dann der „Triumphzug Cäsars“ (Taf. 52 ff.). So ist dieser Mantegna der echte große italienische Renaissancemeister geworden, und seine großfigurigen Bilder offenbaren durchaus kristallisierte Klarheit und Festigkeit. Mantegna hat sich aber auch so sehr in seine realistischen Aufgaben vertieft, daß er sich nicht zu freierer cinquecentistischer Gestaltung erheben konnte. Man wird die Werke seiner letzten Epoche eher im Wert herabsetzen, vor allem deswegen, weil die frische, festzugreifende Kraft, die fast derbe Männlichkeit, der energievolle, lebensstarke Quattrocentorealismus, der ihn erhöht und zum großen Genius macht, hier nicht mehr in aller Ursprünglichkeit da sind. Und für die Malerei als Ganzes ist Mantegna der große Lehrmeister jenes Raumillusionismus gewesen, wie ihn sein genialer Schüler Correggio und in seiner Gefolgschaft das Barock in vielfältigster Weise weitergebildet haben.

MANTEGNAS GEMÄLDE

MANTEGNAS PICTURES

LES TABLEAUX DE MANTEGNA

Abkürzungen — Abbreviations — Abréviations

H. = Höhe = Height = Hauteur
B. = Breite = Width = Largeur

Fresko = fresco = fresque
Auf Holz = on wood = sur bois
Auf Leinwand = on canvas = sur toile

Die Maße sind in Metern angegeben
The measures are noted in meters
Les mesures sont indiquées en mètres

* = vergleiche die Erläuterungen (S. 177)
= see the „Erläuterungen“ (p. 177)
= voyez les „Erläuterungen“ (p. 177)

DIE GROSSEN BILDERFOLGEN ZUR RAUMDEKORATION

THE GREAT SERIES OF PICTURES FOR INSIDE-DECORATION

LES GRANDES SÉRIES DE TABLEAUX DÉCORATIFS



* Padua, Eremitanikirche

Ovetari-Kapelle in der Eremitanikirche zu Padua

Innenansicht
1448—1454

Inside-view of the Ovetari-chapel
of the Eremitani-church at padua

Vue intérieure de la chapelle Ovetari
de l'église Erémitani à Padoue



* Padua, Eremitanikirche — Fresko

Legende des heiligen Jakobus: Die Taufe des Hermogenes

The baptism of Hermogenes — 1449 — Le baptême de Hermogène

Legend of St. Jacob — (Légende de saint Jacques)



*Padua, Eremitanikirche — Fresko

Die Verurteilung des heiligen Jakobus zum Tode

St. Jacob condemned to death — 1450 — La condamnation de saint Jacques



* Padua, Eremitanikirche — Fresko

Der Gang des heiligen Jakobus zur Richtstätte

St. Jacob on the way to the place of execution — 1451 — Saint Jacques marchant au lieu du supplice



*Padua, Eremitanikirche — Fresko

Die Hinrichtung des heiligen Jakobus

The execution of St. Jacob — 1452 — L'exécution de saint Jacques



* Padua, Eremitanikirche — Fresko

Das Martyrium des heiligen Christoph

The martyrdom of St. Christopher — 1453—1454 — Le martyre de saint Christophe



* Padua, Eremitanikirche — Fresko

Die Fortschaffung der Leiche des heiligen Christoph

The removal of the corpse of St. Christopher — 1453–1454 — Le transport du corps de saint Christophe



*Padua, Eremitanikirche

Fresko der Apsis

Die Himmelfahrt Mariä

The assumption of the Virgin

L'assumption de la Vierge



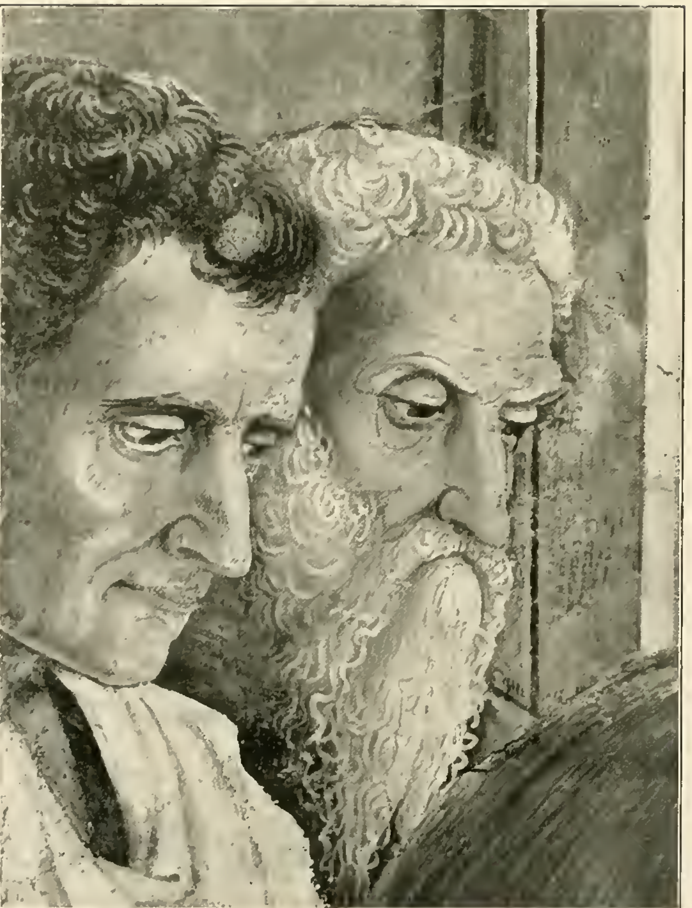
Padua, Eremitanikirche

Fresko

Detail aus der Taufe des Hermogenes (Tafel 2)

Detail of the baptism of Hermogenes

Détail du baptême de Hermogène





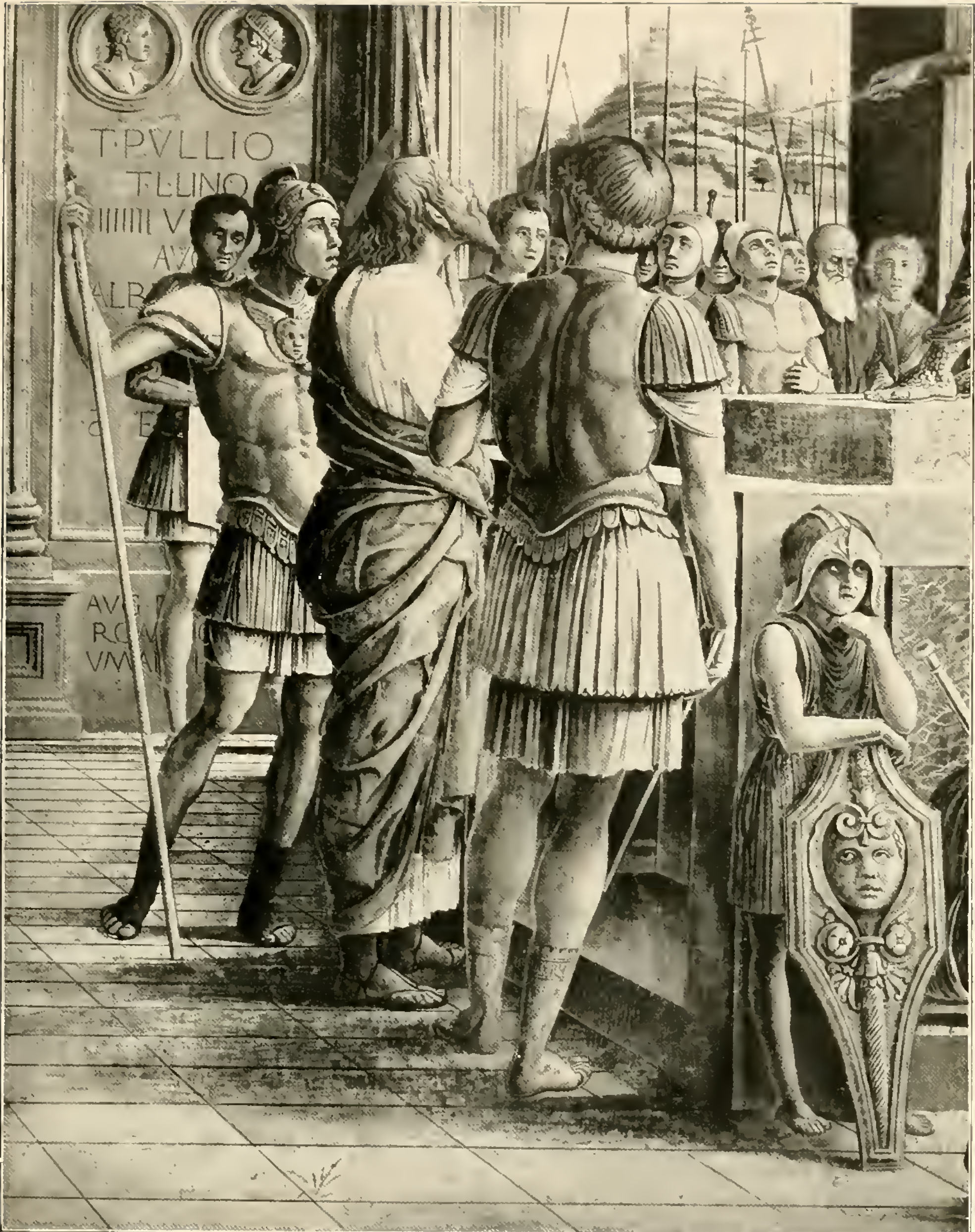
Padua, Eremitanikirche

Fresko

Details aus der Taufe des Hermogenes (Tafel 2)

Details of the baptism of Hermogenes

Détails du baptême de Hermogène



Padua, Eremitanikirche — Fresko

Detail aus der Verurteilung des heiligen Jakobus zum Tode (Tafel 3)

Detail of St. Jacob condemned to death — Détail de la condamnation de saint Jacques





Padua, Eremitanikirche

Fresko

Details aus der Verurteilung des heiligen Jakobus zum Tode (Tafel 3)

Details of St. Jacob condemned to death

Détails de la condamnation de saint Jacques



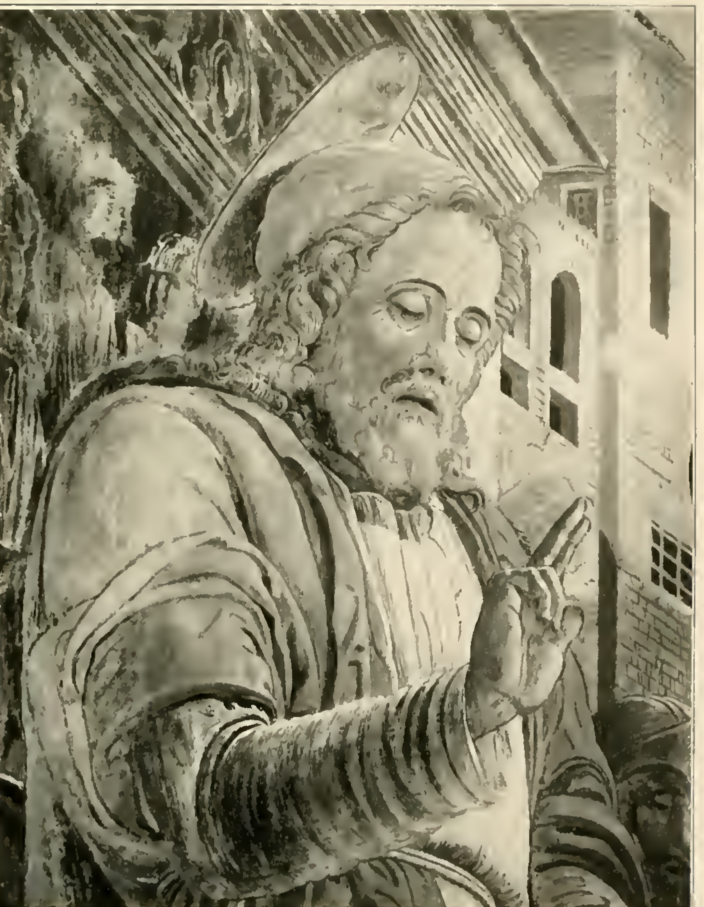
Padua, Eremitanikirche — Fresko

Detail aus dem Gang des heiligen Jakobus zur Richtstätte (Tafel 4)

Detail of St. Jacob on the way to the place of execution

Marche de saint Jacques au lieu du supplice (Détail)





Padua, Eremitanikirche — Fresko

Details aus dem Gang des heiligen Jakobus zur Richtstätte (Tafel 4)

Details of St. Jacob on the way to the place of execution

Marche de saint Jacques au lieu du supplice (Détail)





Padua, Eremitanikirche

Fresko

Details aus dem Gang des heiligen Jakobus zur Richtstätte (Tafel 4)

Details of St. Jacob on the way to the place of execution

Saint Jacques à la marche au lieu du supplice (Détail)



Padua, Eremitanikirche — Fresko

Detail aus der Hinrichtung des heiligen Jakobus (Tafel 5)

Detail of the execution of St. Jacob — Détail de l'exécution de saint Jacques



Padua, Eremitanikirche Fresko

Detail aus der Hinrichtung des heiligen Jakobus (Tafel 5)

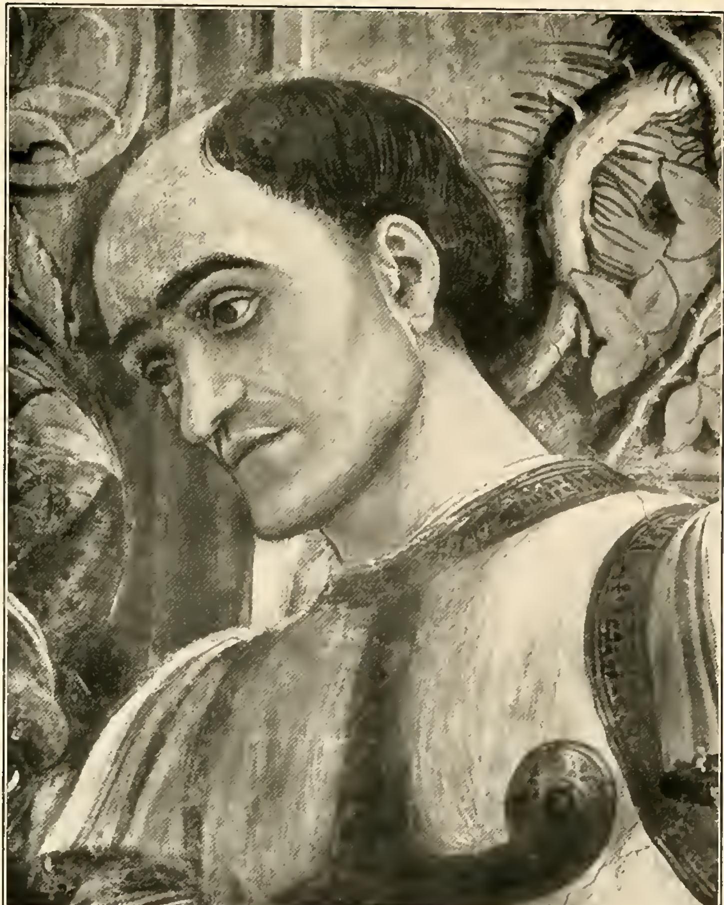
Detail of the execution of St. Jacob Détail de l'exécution de saint Jacques



Padua, Eremitanikirche Fresko

Detail aus der Hinrichtung des heiligen Jakobus (Tafel 5)
Detail of the execution of St. Jacob Détail de l'exécution de saint Jacques





Padua, Eremitanikirche

Fresko

Der Kopf des Jakobus

Kopf eines Zuschauers

Details aus der Hinrichtung des heiligen Jakobus (Tafel 5)

The head of Jacob — La tête de Jacques

Details of the execution of St. Jacob

Head of a spectator — Tête d'un spectateur

Détails de l'exécution de saint Jacques



Padua, Eremitanikirche Fresko

Mantegna und Pizolo

Detail aus dem Martyrium des heiligen Christoph (Tafel 6)

Detail of the martyrdom of St. Christopher Détail du martyre de saint Christophe

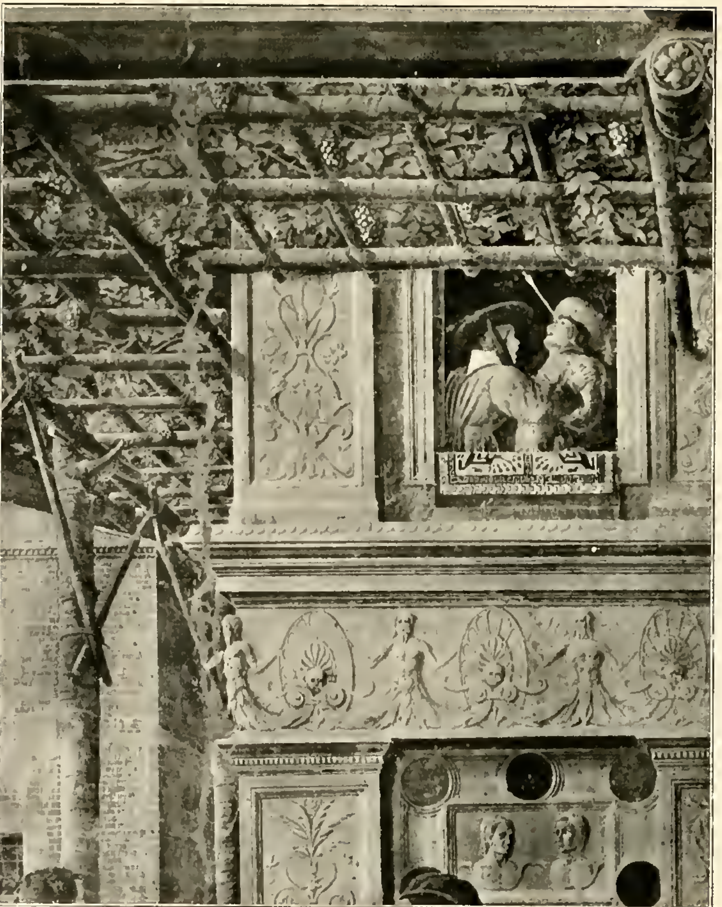


Padua, Eremitanikirche Fresko

Onofrio di Palla Strozzi, Girolamo Valle und Bonifazio Frigimalica

Detail aus dem Martyrium des heiligen Christoph (Tafel 6)

Detail of the martyrdom of St. Christopher Détail du martyre de saint Christophe





Padua, Eremitanikirche

Fresko

Details aus dem Martyrium des heiligen Christoph (Tafel 6)

Details of the martyrdom of St. Christopher

Détails du martyre de saint Christophe



Padua, Eremitanikirche | Fresko

Detail aus der Fortschaffung der Leiche des heiligen Christoph (Tafel 7)

Detail of the removing of the corpse of St. Christopher

Détail du transport du corps de saint Christophe





Padua, Eremitanikirche

Fresko

Details aus der Fortschaffung der Leiche des heiligen Christoph (Tafel 7)

Details of the removing of the corpse of St. Christopher

Détails du transport du corps de saint Christophe



Padua, Eremitanikirche | Fresko

Detail aus der Fortschaffung der Leiche des heiligen Christoph (Tafel 7)

Detail of the removing of the corpse of St. Christopher | Détail du transport du corps de saint Christophe



Padua, Eremitanikirche | Fresko

Detail aus der Fortschaffung der Leiche des heiligen Christoph (Tafel 7)

Detail of the removing of the corpse of St. Christopher | Détail du transport du corps de saint Christophe



Padua, Pinakothek

Martyrium des hl. Sebastian

Kopie nach Mantegnas zerstörten Fresken der Scuola dei Santi Sebastiano e Marco

The martyrdom of St. Sebastian (Copy)

Le martyre de St. Sebastien (Copie)



*Padua, Pinakothek — Fresko

Ein Kriegsmann

(Teil des verlorenen Originals, links)

A warrior (Detail from the original fresco of the copy standing by)

Un guerrier (Détail de la fresque originale du tableau ci-contre)



Camera degli Sposi im Castello di Corte zu Mantua

Innenansicht

1468—1474

Inside-view of the „Camera degli Sposi" in the Castello di Corte at Mantua

Vue intérieure de la „Camera degli Sposi" dans le château di Corte à Mantoue



Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi) Fresko

Markgraf Lodovico Gonzaga mit seiner Familie

The margrave Ludovic Gonzaga with his family 1469—1472 Le margrave Ludovic Gonzaga et sa famille



Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi) — Fresko

Detail aus „Markgraf Lodovico Gonzaga mit seiner Familie“

Detail of the family-picture of the margrave Ludovic Gonzaga

Détail du tableau de la famille du margrave Ludovic Gonzaga



Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi) Fresko

Detail aus „Markgraf Lodovico Gonzaga mit seiner Familie“

Detail of the family-picture of the margrave Ludovic Gonzaga

Détail du tableau de la famille du margrave Ludovic Gonzaga



Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi) — Fresko

Der Markgraf Lodovico und sein Sekretär (Ausschnitt aus dem Familienbilde)

The margrave Ludovic and his secretary
(Detail of the family-picture)

Le margrave Ludovic et son secrétaire
(Détail du tableau de famille)



Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi) — Fresko

Markgräfin Barbara mit Lodovico und Paola (Ausschnitt aus dem Familienbilde)

Group of the family-picture: the margravine Barbara

Groupe du tableau de famille: la marquise Barbara

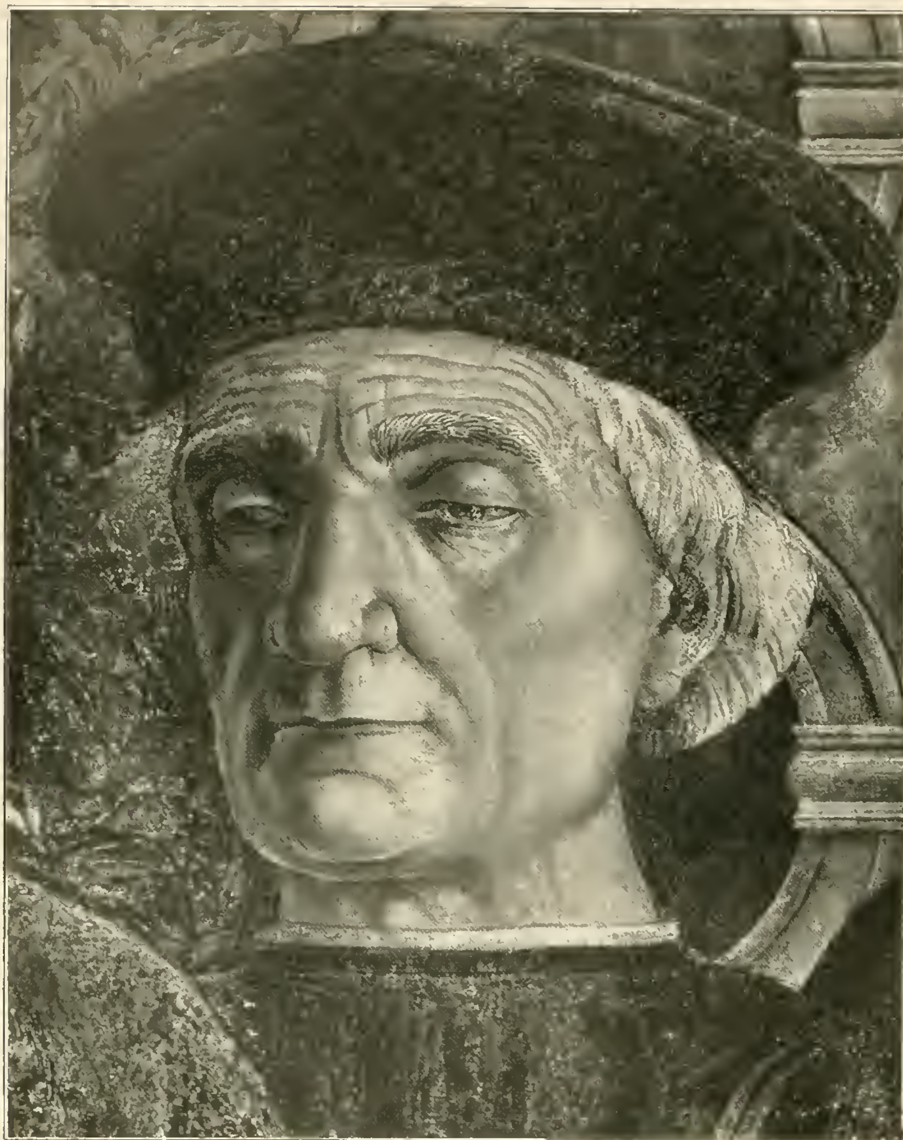


Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi) Fresko

Die Markgräfin Barbara von Brandenburg (Ausschnitt aus dem Familienbilde)

The margravine Barbara of Brandenburg (Detail of the family-picture)

La marquise Barbara de Brandebourg (Détail du tableau de famille)



Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi) Fresko

Bartolommeo Manfredi? (Ausschnitt aus dem Familienbilde)

Portrait of Bartolommeo Manfredi?
(Detail of the family-picture)

Portrait de Bartolommeo Manfredi?
(Détail du tableau de famille)



Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi) Fresko

Gian Francesco Gonzaga (Ausschnitt aus dem Familienbilde)

Portrait of Gian Francesco Gonzaga
(Detail of the family-picture)

Portrait de Gian Francesco Gonzaga
(Détail du tableau de famille)



Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi) Fresko

Porträtkopf (Ausschnitt aus dem Familienbilde)

A portrait
(Detail of the family-picture)

Un portrait
(Détail du tableau de famille)



Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi) Fresko

Rodolfo Gonzaga (Ausschnitt aus dem Familienbilde)

Portrait of Rodolfo Gonzaga
(Detail of the family-picture)

Portrait de Rodolfo Gonzaga
(Détail du tableau de famille)



Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi) Fresko

Die Begegnung des Markgrafen Lodovico mit dem Kardinal Francesco Gonzaga

The meeting of the margrave Ludovic and the cardinal Francesco Gonzaga

1472—1474

La rencontre du margrave Ludovic avec le cardinal Francesco Gonzaga



Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi) Fresko

Markgraf Lodovico (Ausschnitt aus S. 38)

Margrave Ludovic
(Detail of p. 38)

Margrave Ludovic
(Détail du tableau précédent)



Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi) Fresko

Kardinal Francesco Gonzaga (Ausschnitt aus S. 38)

Cardinal Francesco Gonzaga
(Detail of p. 38)

Cardinal Francesco Gonzaga
(Détail du tableau p. 38)



Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi) Fresko

Gian Francesco Gonzaga (Ausschnitt aus S. 38)

Portrait of Gian Francesco Gonzaga
(Detail of p. 38)

Portrait de Gian Francesco Gonzaga
(Détail du tableau p. 38)



Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi) — Fresko

Gruppe mit Federico Gonzaga (rechts) und Mantegna (in der Mitte)
(Ausschnitt aus der Begegnung des Markgrafen Lodovico mit Kardinal Francesco Gonzaga)

Group with the portraits of Federico Gonzaga and Mantegna
(Detail of p. 38)

Groupe avec Federico Gonzaga et Mantegna
(Détail du tableau p. 38)



Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi) Fresko

Der Jagdzug des Lodovico Gonzaga

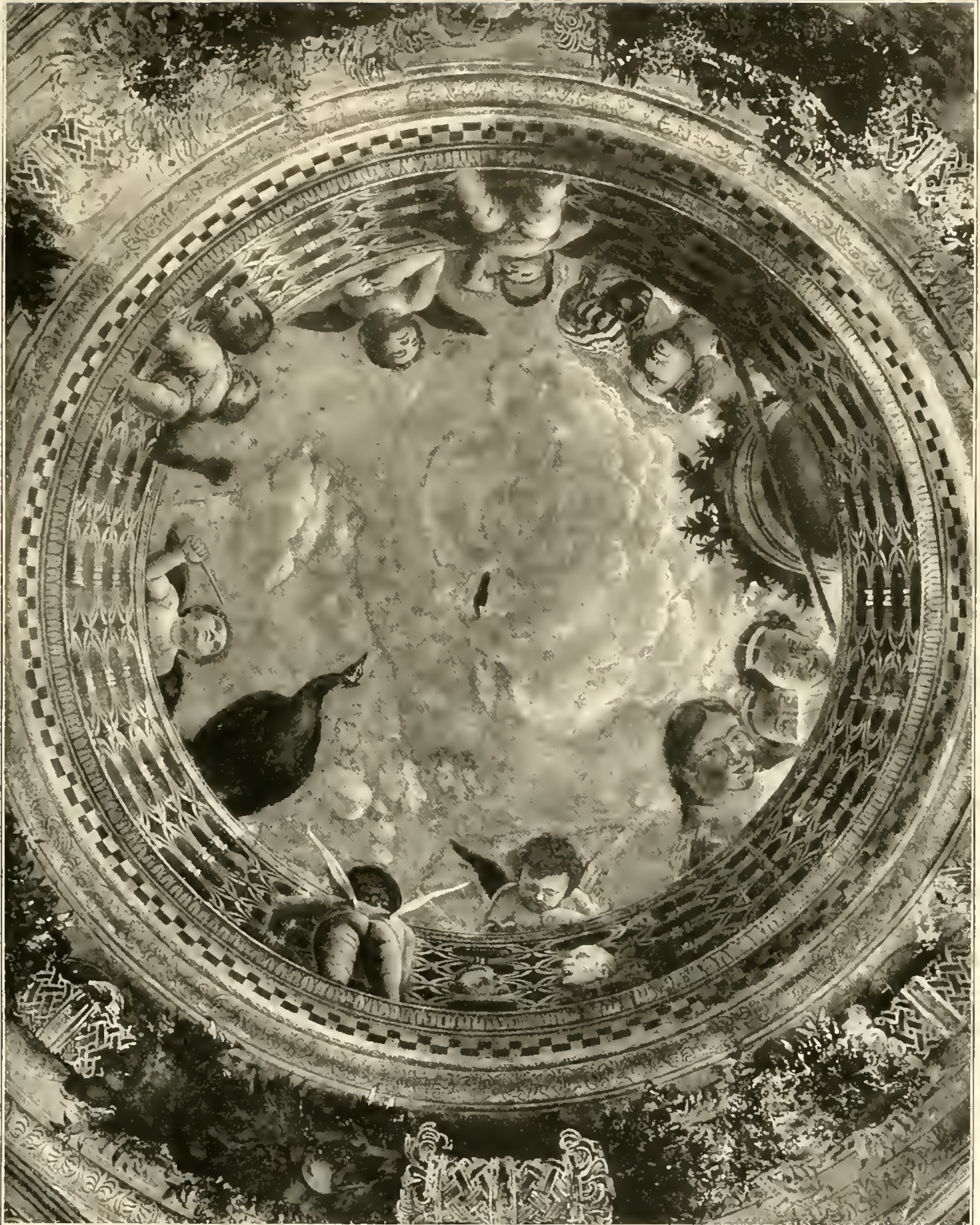
The hunting-train of Ludovic Gonzaga 1473—1474 L'équipage de chasse de Ludovic Gonzaga



Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi) — Fresko

Putten mit der Widmungstafel

Putti bearing the dedication-plate — 1474 — Des anges portant la table dédicatoire



Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi) — Fresko

Deckengemälde

Painting on the ceiling — 1469—1470 — Tableau du plafond



* Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi) — Fresko

Ausschnitt aus dem Deckengemälde

Painting on the ceiling
(Detail)

Tableau du plafond
(Détail)



Mantua Castello di Corte (Camera degli Sposi) Fresko

Detail vom Schmuck der Deckenwölbung

Detail of the decoration of the vaulted ceiling

Détail de la décoration de la voussure du plafond



Mantua, Gastello di Corte (Camera degli Sposi) Fresko

Detail vom Schmuck der Deckenwölbung

Detail of the decoration of the vaulted ceiling

Détail de la décoration de la voussure du plafond





Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi) — Fresko

Octavianus Augustus
Octavianus Augustus — Octavien Auguste

Tiberius Caesar
Tiberius Caesar — Tibérius César



Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi)

Kaiser Otho

The emperor Otho

L'empereur Othon



Fresko

Julius Caesar

Julius Caesar

Jules César



Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi)

Kaiser Gaius (Caligula)

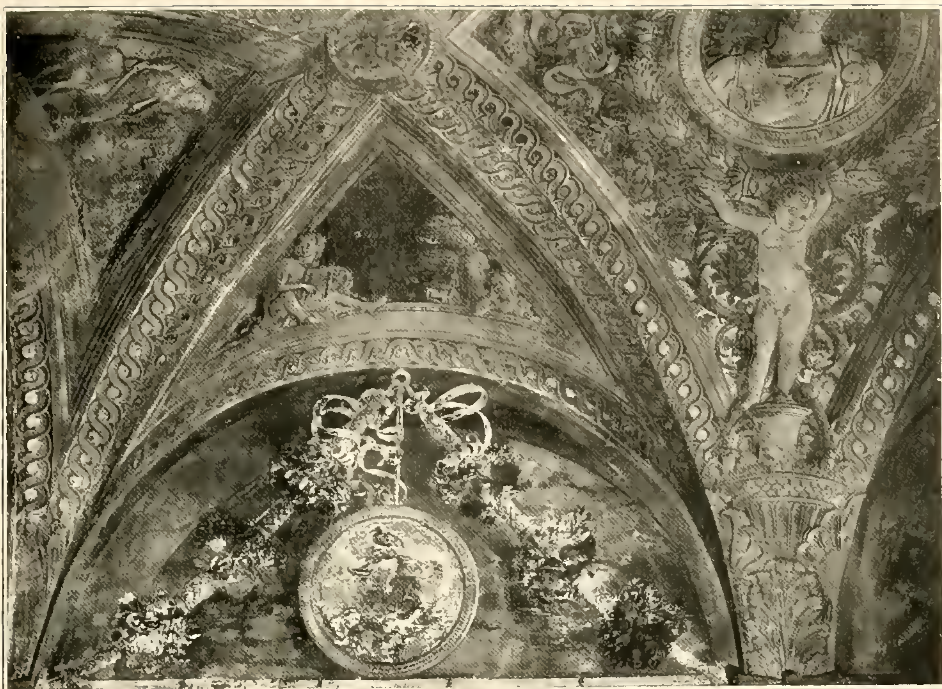
The emperor Gaius — L'empereur Gaius



Fresko

Kaiser Galba

The emperor Galba — L'empereur Galba



Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi) Fresko

Lunette und Stichkappe (Orpheus in der Unterwelt)

Decoration of a lunette (Orpheus in the orcus)

Décoration d'une lunette (Orphée aux enfers)



Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi) Fresko

Lunette mit Devise der Gonzaga

Lunette with the Gonzaga device

Lunette avec la devise des Gonzaga

TRIUMPH CÄSARS

IM SCHLOSS HAMPTON COURT BEI LONDON

1484—1492

TRIUMPH OF CAESAR
AT HAMPTON COURT NEAR LONDON

TRIOMPHE DE CÉSAR
AU CHÂTEAU DE HAMPTON COURT PRÈS DE LONDRES



*Hampton Court

Papier auf Leinwand, H. 2,74, B. 2,74

Der Triumph Cäsars. I

The triumph of Caesar. I

1484—1488

Le triomphe de César. I



Hampton Court

Papier auf Leinwand, H. 2,74, B. 2,74

Der Triumph Cäsars. II

The triumph of Caesar. II

1484—1488

Le triomphe de César. II



Hampton Court

Papier auf Leinwand, H. 2,74, B. 2,74

Der Triumph Cäsars. III

The triumph of Caesar. III

1484—1488

Le triomphe de César. III



Hampton Court — Papier auf Leinwand, H. 2,74, B. 2,74

Der Triumph Cäsars. IV

The triumph of Caesar. IV — 1488—1490 — Le triomphe de César. IV



Hampton Court

Papier auf Leinwand, H. 2,74, B. 2,74

Der Triumph Cäsars. V

The triumph of Caesar. V

1490—1492

Le triomphe de César. V



Hampton Court — Papier auf Leinwand, H. 2,74, B. 2,74

Der Triumph Cäsars. VI

The triumph of Caesar. VI — 1490—1492 — Le triomphe de César. VI



Hampton Court

Papier auf Leinwand, H. 2,74, B. 2,74

Der Triumph Cäsars. VII

The triumph of Caesar. VII

1490—1492

Le triomphe de César. VII



Hampton Court — Papier auf Leinwand, H. 2,74, B. 2,74

Der Triumph Cäsars. VIII

The triumph of Caesar. VIII — 1490—1492 — Le triomphe de César. VIII



Hampton Court

Papier auf Leinwand, H. 2,74, B. 2,74

Der Triumph Cäsars. IX

The triumph of Caesar. IX

1490—1492

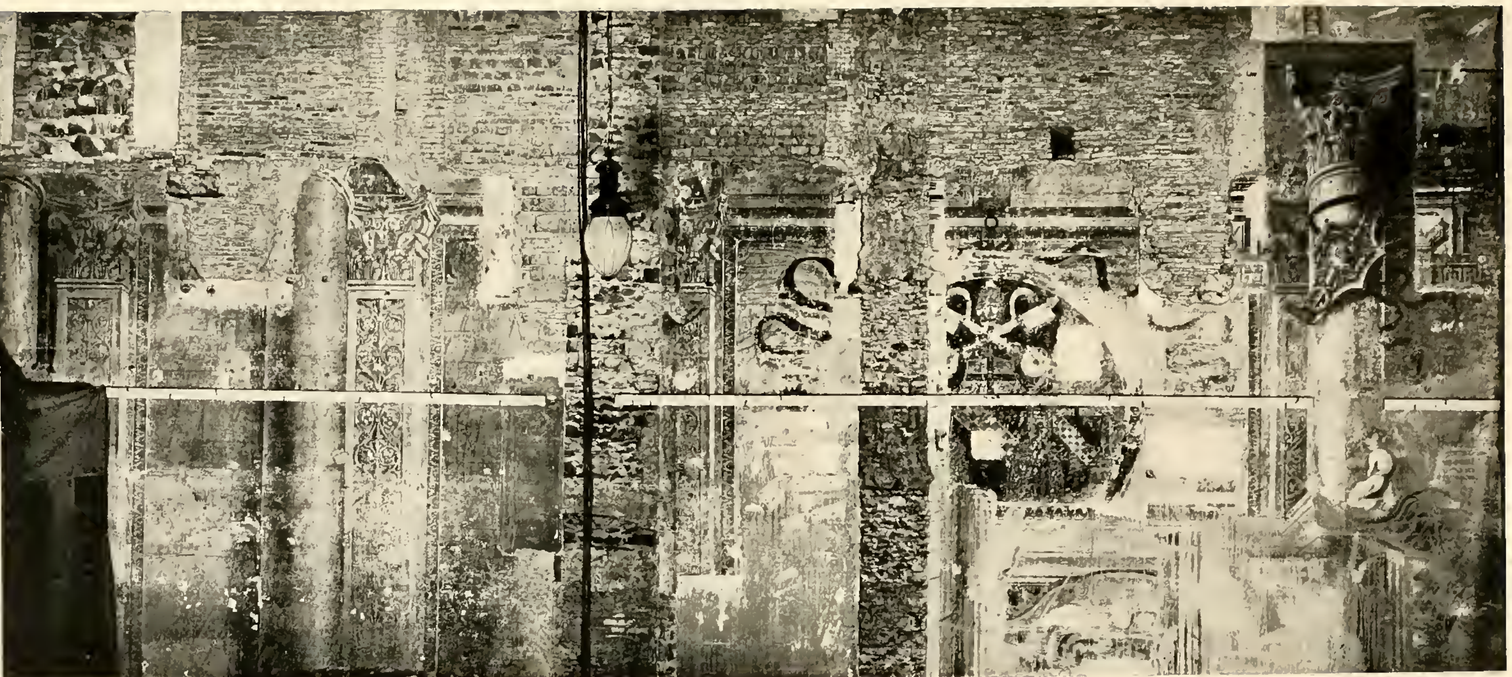
Le triomphe de César. IX

FRESKEN IM PALAZZO VENEZIA

ROM

1488—1490

AUFGEFUNDEN 1917 VON DIREKTOR PROFESSOR DR. F. HERMANIN,
DER DIE ABBILDUNGEN LIEBENSWÜRDIGERWEISE ZUR VERFÜGUNG STELLTE



Rom, Palazzo Venezia

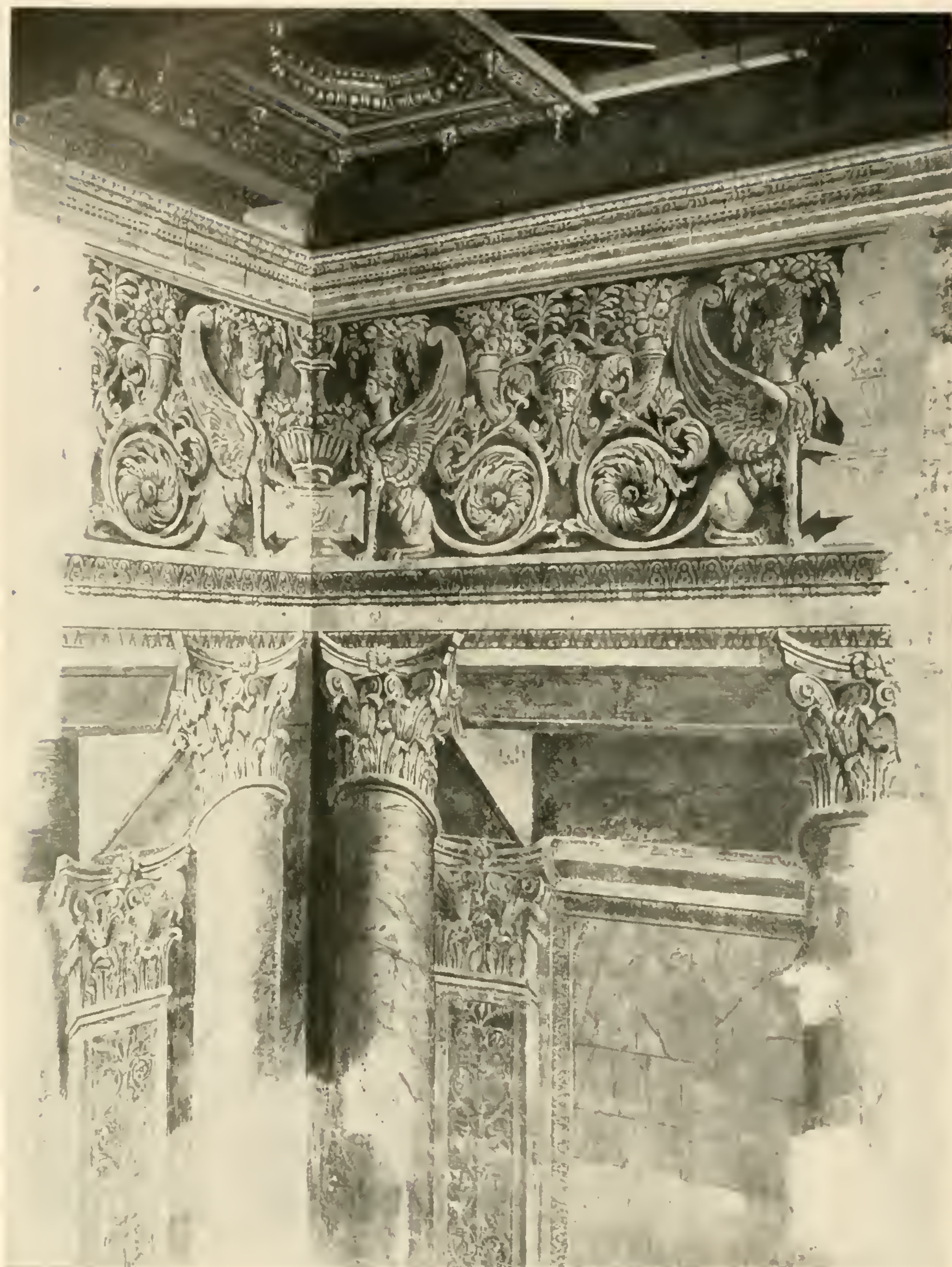
Fresko

Große architektonische Wanddekoration

1488—1490

Great wall-decoration

Peinture murale décorative



Rom, Palazzo Venezia Fresko

Große architektonische Wanddekoration

Great wall-decoration 1488—1490 Peinture murale décorative

GEMÄLDE ZUM STUDIO DER ISABELLA D'ESTE-GONZAGA

MANTUA, PALAZZO DI CORTE (JETZT PARIS, LOUVRE)

PICTURES FOR THE ATELIER
OF ISABELLA D'ESTE-GONZAGA

TABLEAUX POUR L'ATELIER
D'ISABELLE D'ESTE-GONZAGA



*Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 1,60, B. 1,92

Der Parnaß
3. Juli 1497 vollendet

The Parnassus
Accomplished July 3rd 1497

Le Parnasse
Achevé le 3 juillet 1497



Paris, Louvre

Der Parnass
(Ausschnitt)

The Parnassus
(Detail)

Le Parnasse
(Détail)



Paris, Louvre

Der Parnass
(Ausschnitt)

The Parnassus
(Detail)

Le Parnasse
Détail)



Paris, Louvre

Der Parnaß
(Ausschnitt)

The Parnassus
(Detail)

Le Parnasse
(Détail)



*Paris, Louvre — Auf Leinwand, H. 1,60, B. 1,92

Der Sieg der Tugend über die Laster

The triumph of virtue over vice — Nach 1497 — Le triomphe de la vertu sur le vice



*Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 1,60, B. 2,38

Der Triumph des Comus und Merkur

(Von Andrea Mantegna begonnen, von Lorenzo Costa vollendet)

The triumph of Comus and Mercury

Picture commenced by Andrea Mantegna, finished by Lorenzo Costa

1506

Le triomphe de Come et de Mercure

Tableau commencé par Mantegna, fini par Lorenzo Costa

FAMILIENKAPELLE MANTEGNAS

S. ANDREA, MANTUA

FAMILY CHAPEL OF MANTEGNA   CHAPELLE DE FAMILLE DE MANTEGNA



* Mantua, S. Andrea (Grabkapelle Mantegnas)

Auf Leinwand, H. 0,70, B. 1,69

The Holy Family

Die heilige Familie

1505—1506

La sainte famille



* Mantua, S. Andrea (Grabkapelle Mantegnas)

Die heilige Familie
(Ausschnitt)

The Holy Family
(Detail)

La sainte famille
(Détail)



* Mantua, S. Andrea (Grabkapelle Mantegnas)

Die Taufe Christi

Nach Mantegnas Zeichnung von Schülerhand

The baptism of Christ — 1506 — Le baptême du Christ

Painted by a pupil after a sketch from Mantegna

D'après dessin de Mantegna de la main d'un de ses élèves



Mantua, S. Andrea — Fresko

Der Evangelist Matthäus

St. Matthew — Saint Mathieu



* Mantua, S. Andrea — Fresko

Johannes der Evangelist

Nach Mantegnas Entwürfen von Schülerhand

St. John the Evangelist — 1516 vollendet — Saint Jean l'Evangéliste

Painted by a pupil after sketches from Mantegna — D'après le croquis de Mantegna de la main d'un de ses élèves



Mantua, S. Andrea Fresko

Der Evangelist Lukas

St. Luke Saint Luc



* Mantua, S. Andrea Fresko

Der Evangelist Markus

Nach Mantegnas Entwürfen von Schülerhand

St. Mark 1506 vollendet Saint Marc

Painted by a pupil after sketches from Mantegna D'après le croquis de Mantegna de la main d'un de ses élèves

EINZELFRESKEN, ALTARSTÜCKE, TAFELBILDER

SINGLE FRESCO-PAINTINGS,
ALTAR-PIECES AND TABLEAUX

FRESQUES ISOLÉES,
PIÈCES D'AUTEL, TABLEAUX



*Padua, S. Antonio — Fresko

Die Heiligen Antonius und Bernardinus, einen Kranz mit dem Christuszeichen haltend

St. Anthony and St. Bernard holding a wreath with the sign of Christ

1452

Saint Antoine et saint Bernardin tenant une couronne avec le signe du Christ



*Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Auf Leinwand, H. 0,67, B. 0,86

Die Darbringung Christi im Tempel

The presentation in the temple

1453—1454

La présentation au temple



* Mailand, Brera

Auf Holz, H. 1,78, B. 2,27

Der Lukas-Altar

St. Lucas' altar

1453—1454

L'autel de saint Luc





*Mailand, Brera

Die Heiligen Scholastika und Benedikt
St. Scholastica and St. Benedict Sainte Scholastique et saint Benoît

Die Heiligen Prodocimus und Justina
St. Prodocimus and St. Justina Saint Prodocimus et sainte Justine

Ausschnitte aus dem Lukas-Altare
Detail of the Lucas' altar 1453—1454 Détails du tableau précédent



*Neapel, Museo nazionale — Auf Leinwand, H. 1,60, B. 0,80

Die heilige Eufemia

St. Euphemia — 1454 — Sainte Euphémie

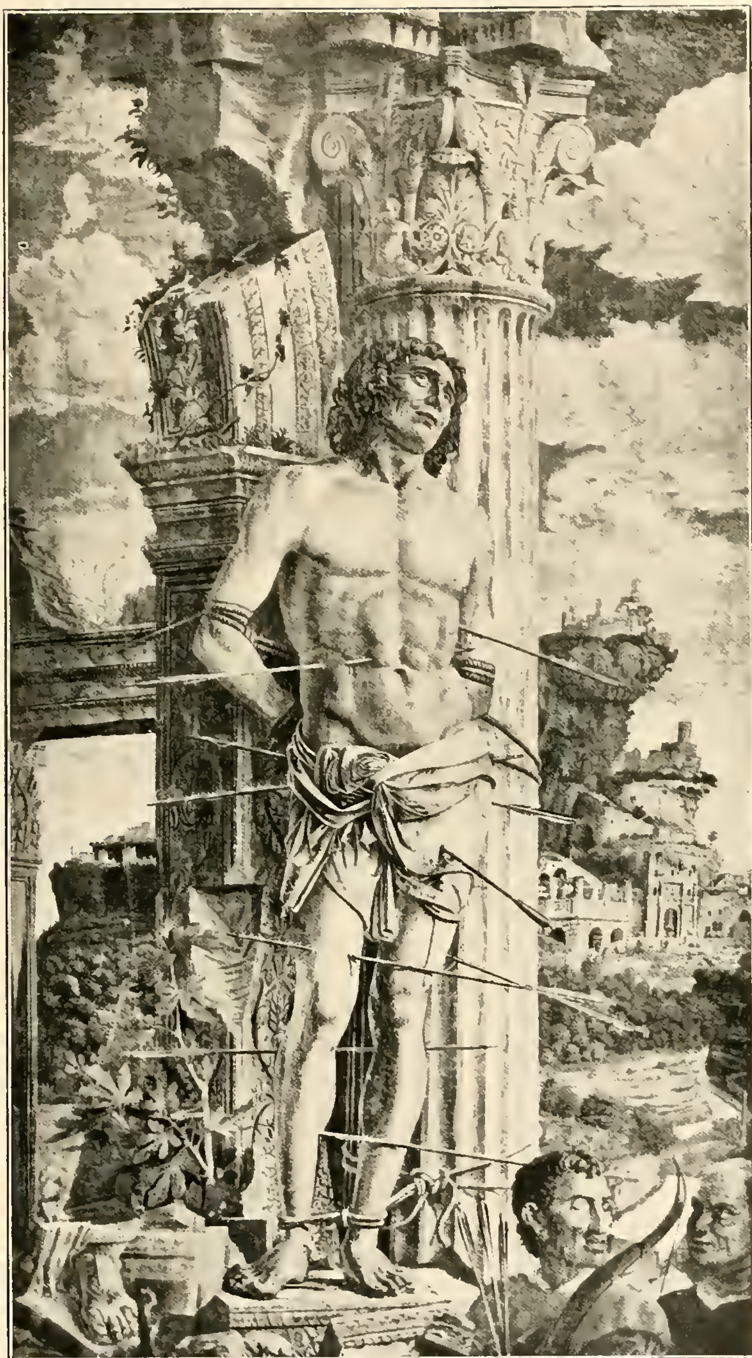


* Neapel, Museo nazionale

Die heilige Eufemia
(Ausschnitt)

St. Euphemia
(Detail)

Sainte Euphémie
(Détail)



Aigneperse, Notre Dame | Auf Leinwand, H. 2,57, B. 1,42

Der heilige Sebastian

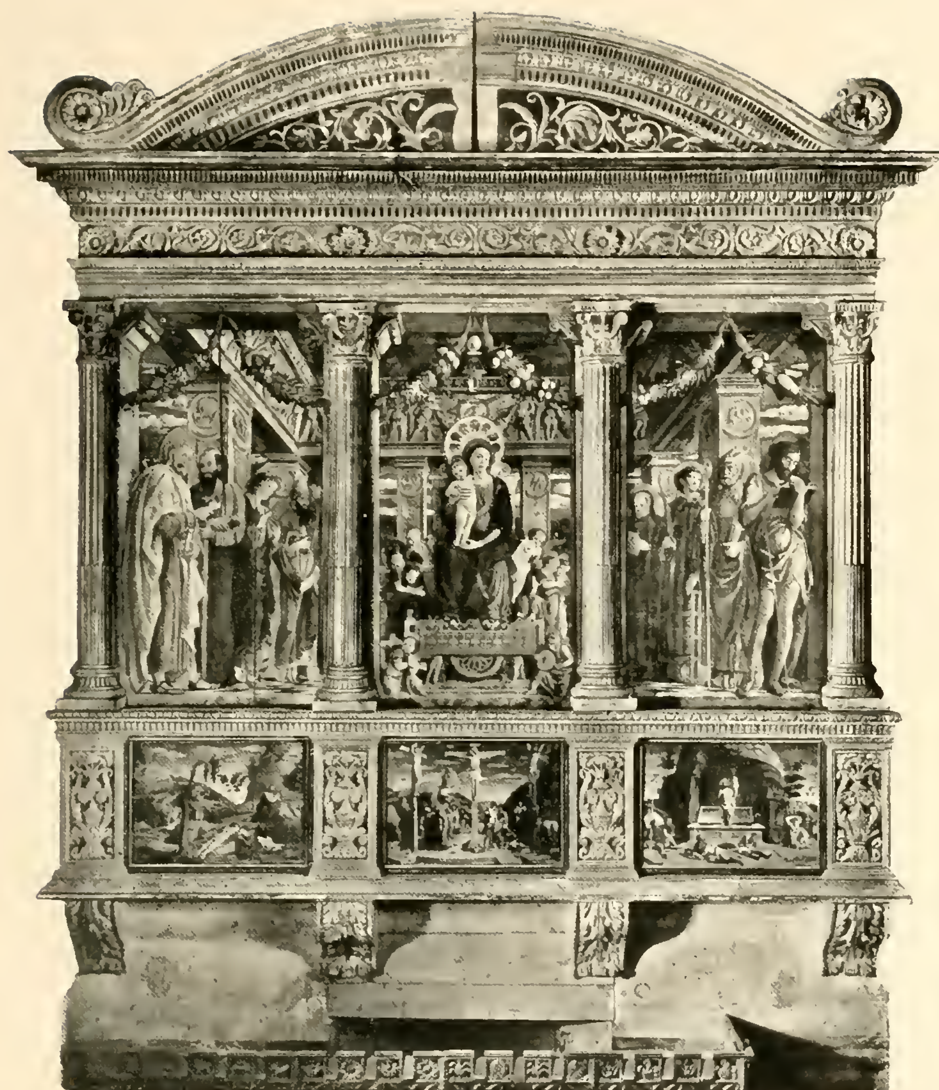
St. Sebastian | 1455 | Saint Sébastien



Berlin, James Simon — Auf Leinwand, H. 0,42, B. 0,32

Madonna mit dem Kinde

Madonna and child — 1454 — La Vierge avec l'Enfant



*Verona, S. Zeno — Auf Holz, H. 4,80, B. 4,50

Altar

Altar — 1456—1459 — Autel



*Verona, S. Zeno | Holztafel, H. 2,20, B. 1,15

Madonna mit Kind und Engeln
(Mittelbild des Triptychons auf S. 81)

Madonna and child
(Central picture of the triptychon p. 78)

La Vierge avec l'Enfant et des anges
(Tableau central du triptyque p. 78)



* Verona, S. Zeno H. 2,20, B. 1,15

St. Peter, St. Paul, Johannes Evangelista und Augustin
(Linkes Flügelbild des Triptychons auf S. 81)

St. Peter, St. Paul and two other saints
(Picture on the left of the tryptychon p. 81)

Saint Pierre, saint Paul et deux autres saints
(Tableau à gauche du triptyque p. 81)



* Verona, S. Zeno H. 2,20, B. 1,15

Die Heiligen Benedikt, Lorenz, Zeno und Johannes der Täufer

(Rechtes Flügelbild des Triptychons auf S. 81)

St. John, St. Lawrence and two other saints
(Picture on the right of the triptychon p. 78)

Saint Jean, saint Laurent et deux autres saints
(Tableau à droite du triptyque p. 78)



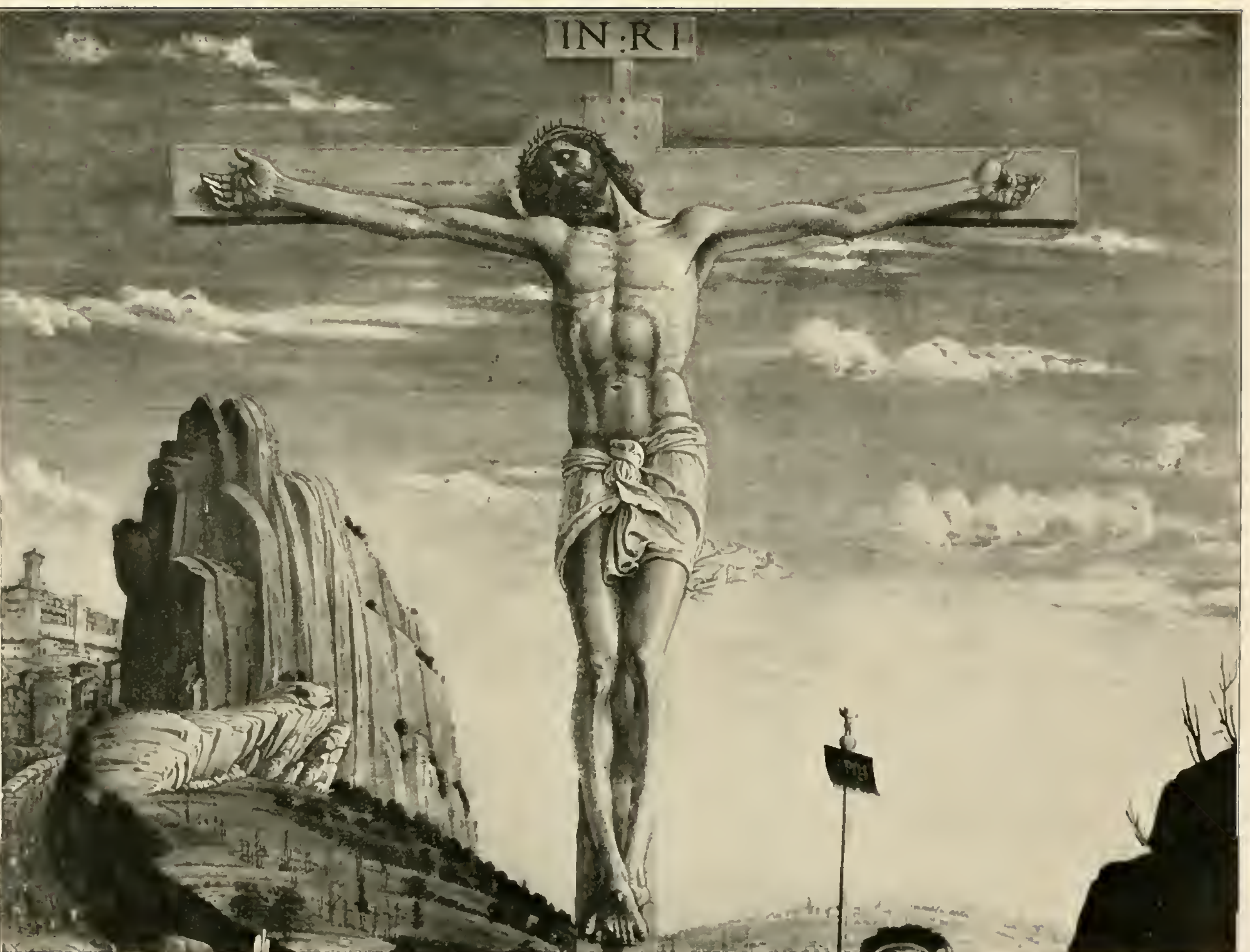
* Paris Louvre

Auf Holz, H. 0,66, B. 0,90

Die Kreuzigung

The crucifixion — Predellenstück vom Zeno-Altar, Verona (S. 81) — Le crucifiement

Picture on the bottom-part of the altar p. 81 — Pièce de la base du tableau de l'autel p. 81



*Paris, Louvre

Detail der Kreuzigung vom Zeno-Altar, Verona (S. 85)

Detail of the picture p. 85

Détail du tableau précédent



*Paris, Louvre

Ausschnitt aus der Kreuzigung vom Zeno-Altar, Verona (S. 85)

The crucifixion
(Detail of the picture p. 85)

Le crucifiement
(Détail du tableau p. 85)



*Paris, Louvre

Ausschnitt aus der Kreuzigung vom Zeno-Altar, Verona (S. 85)

The crucifixion
(Detail of the picture p. 85)

Le crucifiement
(Detail du tableau p. 85)



*Tours, Museum

Auf Holz, H. 0,66, B. 0,88

Der Ölberg

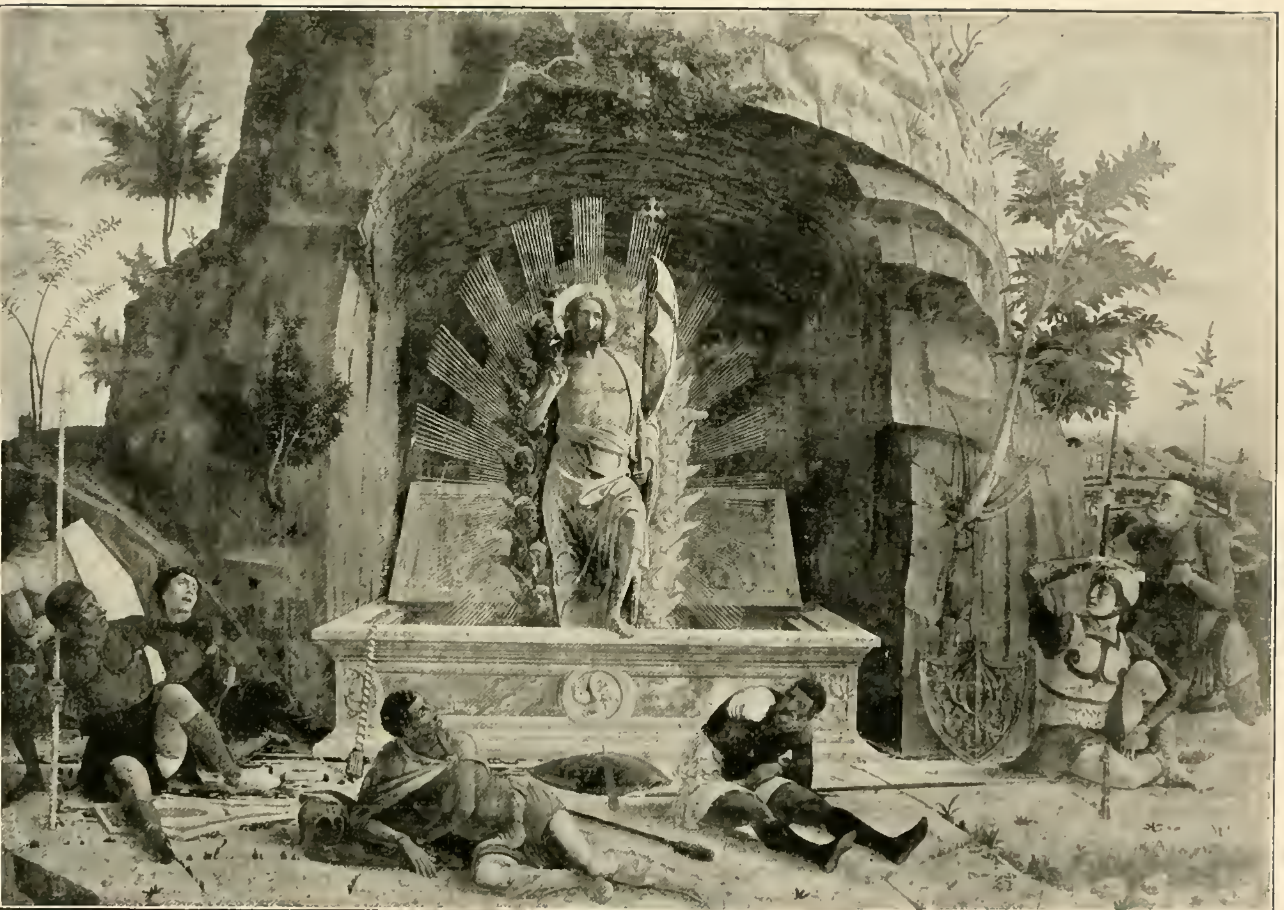
Predellenstück vom Zeno-Altar, Verona (S. 81)

The mount of olives

Picture on the bottom-part of the altar p. 81

Le mont des oliviers

Pièce de la base du tableau de l'autel p. 81



[a] Tours, Museum

Auf Holz, H. 0,66, B. 0,90

Die Auferstehung Christi

Predellenstück vom Zeno-Altar, Verona (S. 81)

The resurrection of Christ

Picture on the bottom-part of the altar, p. 81

La résurrection du Christ

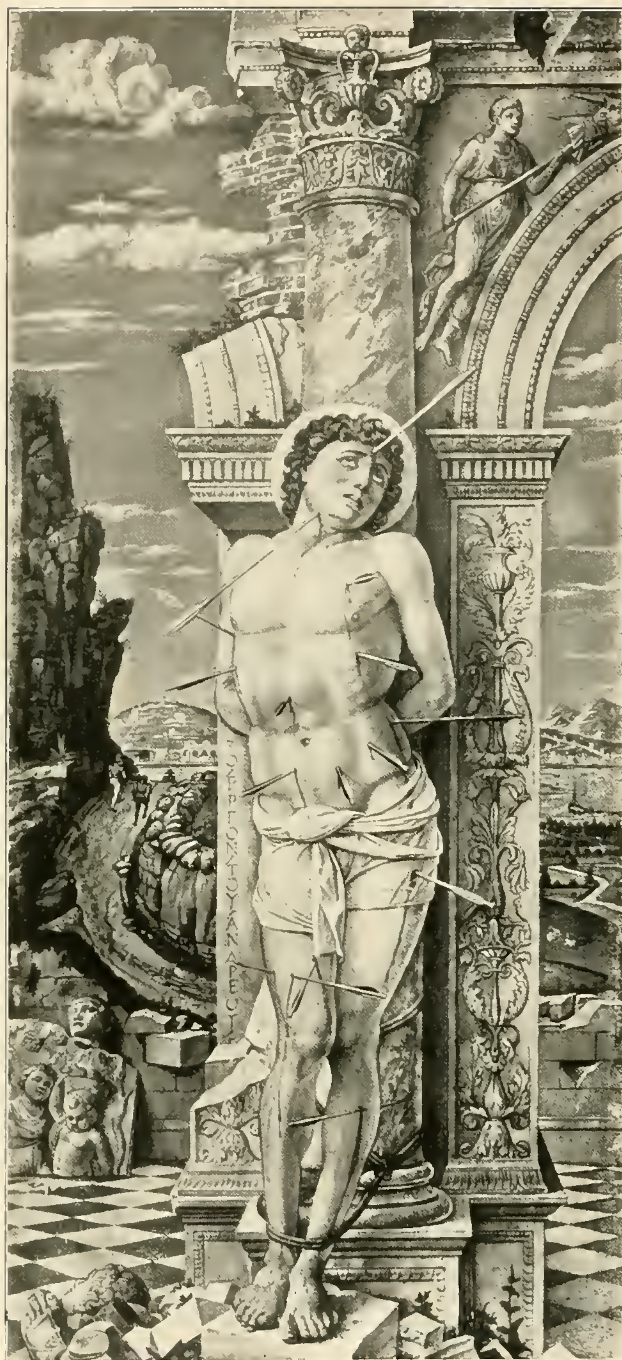
Pièce de la base du tableau de l'autel, p. 81



Downton Castle, Rouse Boughton Knight

Anbetung der Hirten

The shepherds adoring Christ Um 1455 L'adoration des bergers



*Wien, Staatsgalerie — Auf Holz, H. 0,68, B. 0,31

Der heilige Sebastian

St. Sebastian — Um 1458 — Saint Sébastien



*Venedig, Akademie

Auf Holz, H. 0,66, B. 0,32

Der heilige Georg

St. George

Um 1462

Saint George



*Venedig, Akademie

Der heilige Georg
(Ausschnitt)

St. George
(Detail)

Saint George
(Détail)

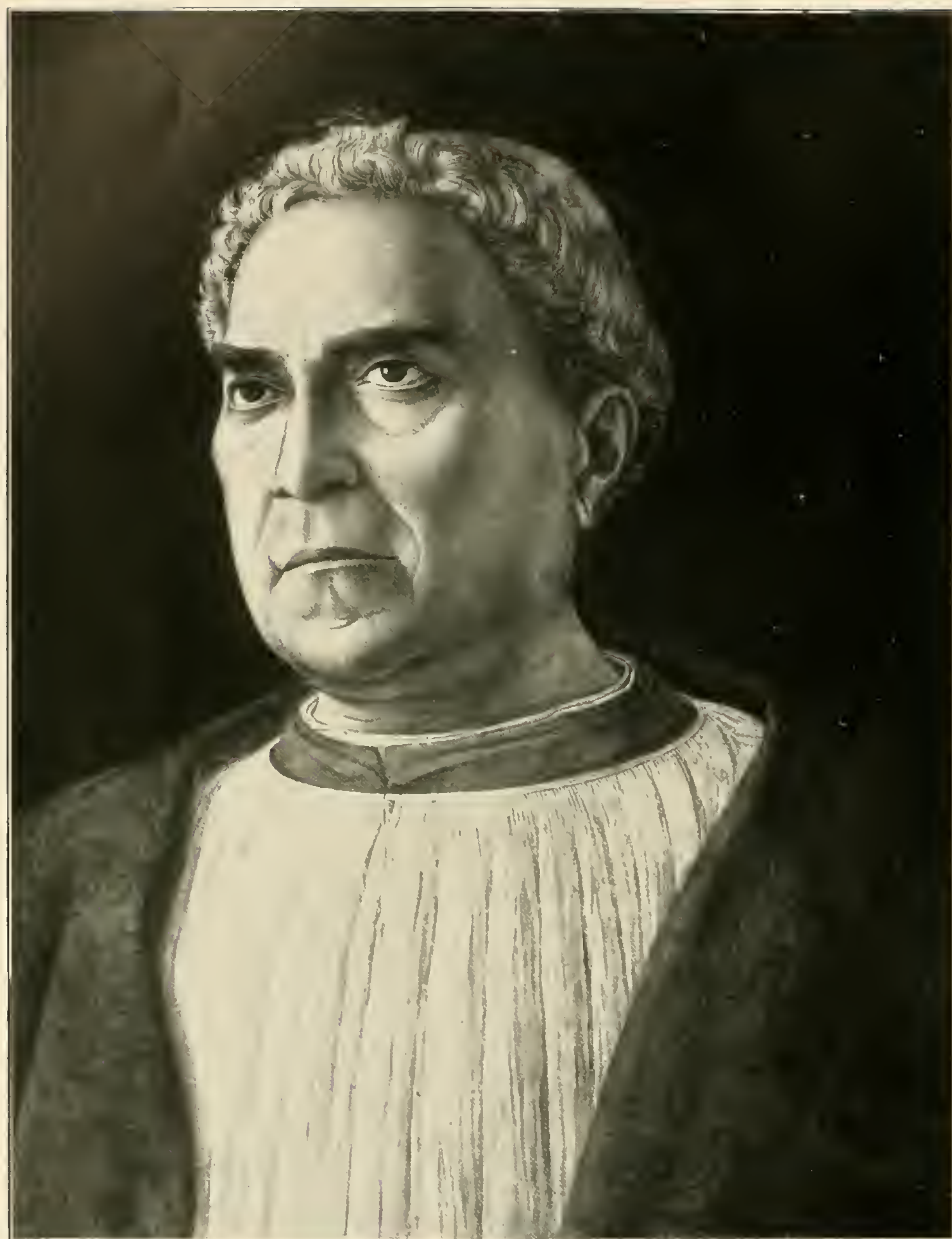


*Madrid, Prado-Museum — Auf Holz, H. 0,54, B. 0,42

Der Tod Mariae
Um 1462

The death of the Virgin

La mort de la Vierge



*Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum — Auf Holz, H. 0,44, B. 0,33

Bildnis des Kardinals Lodovico Mezzarota

Portrait of the cardinal Ludovic Mezzarota — 1459—1460 — Portrait du cardinal Ludovic Mezzarota



* Neapel, Museo nazionale — Auf Holz, H. 0,25, B. 0,175

Bildnis des jungen Kardinals Francesco Gonzaga

Portrait of the young cardinal Francesco Gonzaga — 1461 — Portrait du jeune cardinal Francesco Gonzaga



Florenz, Uffizien

Porträt eines Mannes

Portrait of a man — Um 1460 — Portrait d'un homme

Aufnahme von Alinari, Florenz



*Bergamo, Museo, Accad. Carrara — Auf Leinwand, H. 0,43, B. 0,31

Madonna mit dem Kinde

Madonna and child — Um 1460 — La Vierge avec l'Enfant



Mailand, Museo Poldi-Pezzoli — Auf Leinwand, H. 0,45, B. 0,35

Madonna mit dem Kinde

Madonna and child — Um 1462 — La Vierge avec l'Enfant



*Florenz, Uffizien

Himmelfahrt Christi
The ascension L'ascension

Anbetung der Könige
The magi adoring Christ 1463—1464 L'adoration des rois

Beschneidung Christi
The circumcision La circoncision



* Florenz, Uffizien

Auf Holz, H. 0,76, B. 0,765

Die Anbetung der Könige

(Mittelbild des Triptychons auf S. 101)

The magi adoring Christ

(Central picture of the triptychon p. 101)

L'adoration des rois

(Tableau central du triptyque p. 101)



*Florenz, Uffizien

Die Anbetung der Könige
(Ausschnitt)

The magi adoring Christ
(Detail)

L'adoration des rois
(Détail)



*Florenz, Uffizien — Auf Holz, H. 0,86, B. 0,425

Die Beschneidung Christi
(Seitenbild des Triptychons auf S. 101)

The circumcision
(Part on the right of the triptych on p. 101)

La circoncision
(Partie droite du triptyque p. 101)



*Florenz, Uffizien

Die Beschneidung Christi
(Ausschnitt)

The circumcision
(Detail)

La circoncision
(Détail)



*Florenz, Uffizien — Auf Holz, H. 0,86, B. 0,425

Die Himmelfahrt Christi
(Seitenbild des Triptychons auf S. 101)

The ascension
(Part on the left of the triptych on p. 101)

L'ascension
(Partie gauche du triptyque p. 101)



*London, Nationalgalerie — Auf Holz, H. 0,625, B. 0,80

Der Ölberg

Nach 1461

The mount of olives — Le mont des oliviers



*London, Nationalgalerie

Ausschnitt aus S. 107

The mount of olives
(Detail of p. 107)

Le mont des oliviers
(Détail de p. 107)



Florenz, Uffizien — Auf Holz, H. 0,29, B. 0,215

Madonna mit dem Kinde

Madonna and child — Um 1466 — La Vierge avec l'Enfant



*Mailand, Brera — Auf Holz, H. 0,89, B. 0,71

Madonna mit dem Kinde, von Cherubim umgeben

Madonna with child, surrounded by angels — Um 1485 — La Vierge avec l'Enfant, entourée d'anges



*London, Nationalgalerie — Auf Leinwand, H. 0,70, B. 0,495

Das Christkind als Weltherrscher mit dem Johannesknaben, Joseph und Maria

The Infant-Christ as master of the world with the little St. John, Joseph and Mary — Um 1490 — L'Enfant Jésus maître du monde avec l'enfant Jean, Joseph et Marie



* Paris, Louvre — Auf Leinwand, H. 2,80, B. 1,60

Madonna della Vittoria

The „Madonna della Vittoria" — 1495—1496 — La „Madonna della Vittoria"



* Paris, Louvre

Madonna della Vittoria

The „Madonna della Vittoria" (Detail)

(Ausschnitt) 1495—1496

La „Madonna della Vittoria" (Détail)



* Mailand, Principe Trivulzio — Auf Leinwand, H. 2,87, B. 2,14

Madonna mit dem Kinde in Wolken und vier Heilige

Madonna with child in clouds and four saints

La Vierge avec l'Enfant dans les nuages et quatre saints

15. August 1497 vollendet



* Mailand, Prinzipe Trivulzio

Madonna mit dem Kinde in Wolken und vier Heilige
(Ausschnitt)

Madonna with child in clouds and four saints
(Detail)

La Vierge avec l'Enfant dans les nuages et quatre saints
(Détail)



* Dresden, Gemäldegalerie

Auf Leinwand, H. 0,755, B. 0,615

Die heilige Familie

Um 1498—1499

The Holy Family

La sainte famille



*Dresden, Gemäldegalerie

Die heilige Familie
(Ausschnitt)

The Holy Family
(Detail)

La sainte famille
(Détail)



*London, Nationalgalerie

Auf Leinwand, H. 1,38, B. 1,15

Madonna mit dem Kinde und den Heiligen Johannes der Täufer und Magdalena

Madonna with child, St. John Baptist and St. Magdalene

Zwischen 1500 und 1504

La Vierge avec l'Enfant, saint Jean Baptiste et sainte Madeleine



* Kopenhagen, Museum — Auf Holz, H. 0,83, B. 0,51

Der tote Christus von zwei Engeln betrauert

The dead Christ mourned by two angels — Um 1500 — Jésus Christ mort pleuré par deux anges



*Mailand, Brera — Auf Leinwand, H. 0,66, B. 0,81

Die Klage um den Leichnam Christi

The lamentation over the body of Christ — Nach 1501 — Jésus Christ pleuré



Mailand, Brera

Die Klage um den Leichnam Christi
(Ausschnitt)

The lamentation over the body of Christ
(Detail)

Jésus Christ pleuré
(Détail)



* Mailand, Brera

Die Klage um den Leichnam Christi
(Ausschnitt)

The lamentation over the body of Christ
(Detail)

Jésus Christ pleuré
(Détail)



*London, Duke of Buccleuch | Auf Leinwand, H. 0,58, B. 0,48

Sibylle und Prophet

A sibyl and a prophet | Um 1495 | La sibylle et le prophète



*London, Nationalgalerie — Auf Leinwand, H. 0,725, B. 2,68

Der Triumph Scipios
1504—1506

The triumph of Scipio — Le triomphe de Scipion



*London, Nationalgalerie

Der Triumph Scipios
(Ausschnitt)

The triumph of Scipio
(Detail)

Le triomphe de Scipion
(Détail)

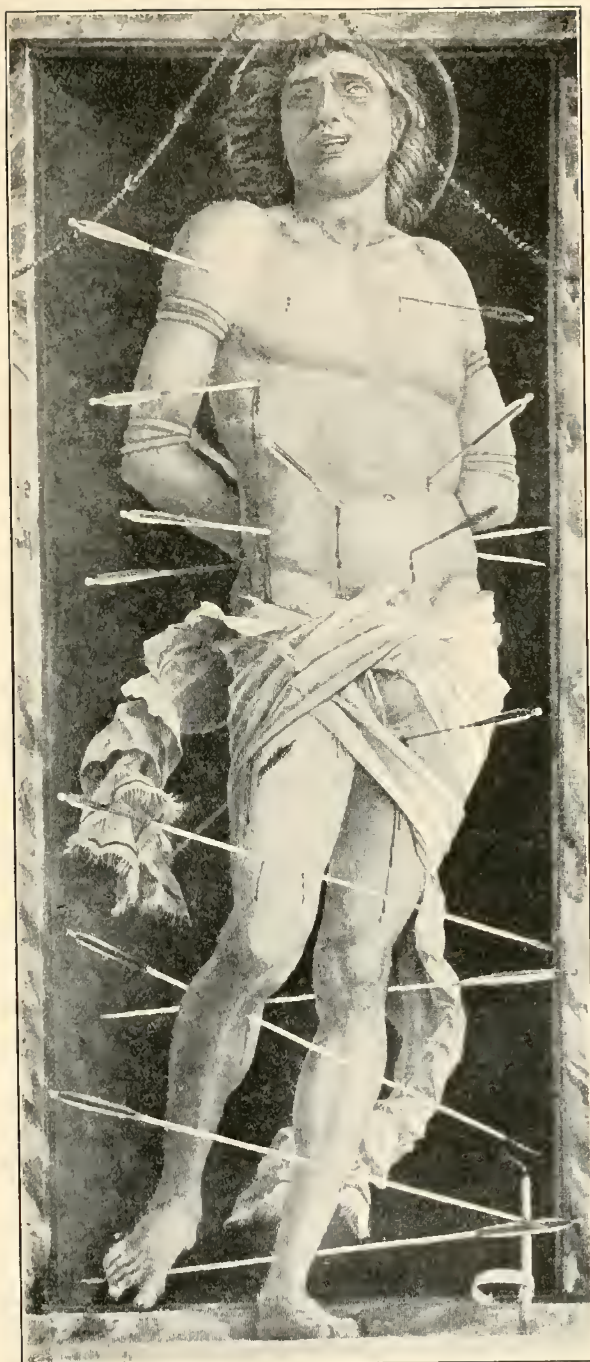


* London, Nationalgalerie

Der Triumph Scipios
(Ausschnitt)

The triumph of Scipio
(Detail)

Le triomphe de Scipion
(Détail)



Venedig, Baron Giorgio Franchetti Auf Leinwand, H. 2,10, B, 0,91

Der heilige Sebastian

St. Sebastian 1505—1506 Saint Sébastien



London, Sammlung Pembroke

Judith
Um 1500

Judith

Judith



*(Früher) London, Lady Ashburton

Auf Leinwand, H. 0,485, B. 0,655

Die Anbetung der Könige
Werkstatt Mantegnas
Nach 1505

The magi adoring Christ
Workshop of Mantegna

L'adoration des rois
Atelier de Mantegna



* Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Auf Holz, H. 0,79, B. 0,67

Madonna mit dem Kinde
Schule Mantegnas

Madonna and child
School of Mantegna

La Vierge avec l'Enfant
Ecole Mantegna



*Einst Hamburg, Galerie Weber — Auf Leinwand, H. 0,60, B. 0,48

Madonna mit dem Kinde und Heiligen
Nachahmer Mantegnas

Madonna with child and saints
Imitator of Mantegna

La Vierge avec l'Enfant et des saints
Imitateur de Mantegna



Dublin, National Gallery

Auf Leinwand, H. 0,46, B. 0,355

Judith
Werkstatt Mantegnas

Judith
Workshop of Mantegna

Judith
Atelier de Mantegna





London, Nationalgalerie

Auf Leinwand, je H. 0,72, B. 0,23

Sommer

Herbst

Werkstatt Mantegnas

Summer L'été

Autumn L'automne

Workshop of Mantegna

Atelier de Mantegna



London, Nationalgalerie

Auf Leinwand, H. 0,465, B. 0,36

Simson und Delila
Werkstatt Mantegnas

Samson and Delilah
Workshop of Mantegna

Samson et Dalilah
Atelier de Mantegna



London, John Edward Taylor Auf Leinwand, H. 0,64, B. 0,30

Judith



London, John Edward Taylor Auf Leinwand, H. 0,64, B. 0,30

Dido

Werkstatt Mantegnas

Judith Judith Dido Didon

Workshop of Mantegna

Atelier de Mantegna

KUPFERSTICHE

ENGRAVINGS CUT ON COPPER

GRAVURES EN TAILLE-DOUCE



H. 0,230, B. 0,235

Madonna mit dem Kinde

B. 8

Madonna and child

La Vierge avec l'Enfant



H. 0,295, B. 0,430

Das Bacchanal bei der Kufe

The bacchanal by the coop — B. 19 — La bacchanale au pressoir

Ausschnitt aus dem Bacchanal bei der Kufe

The bacchanal by the coop B. 19 La bacchanale au pressoir

(Detail) (Détail)



H. 0,328, B. 0,440

Der Kampf der Tritonen

The combat of tritons — B. 17 — Le combat des tritons



H. 0,328, B. 0,440

Der Kampf mit den Seezentauren

The combat against sea-centaurs B. 18 Le combat contre les centaures de mer



Ausschnitt aus dem Kampf mit den Seezentauren

The combat against sea-centaurs (Detail) B. 18 Le combat contre les centaures de mer (Détail)



H. 0,288. B. 0,443

Das Bacchanal mit Silen

B. 20

The bacchanal with Silenus

La bacchanale avec Silène



Ausschnitt aus dem Bacchanal mit Silen

The bacchanal with Silenus (Detail) B. 20 Bacchanale avec Silène (Détail)



H. 0,330, B. 0,325

Der auferstandene Christus zwischen Andreas und Longinus

B. 6

The risen Christ with Andrew and Longinus

Le Christ ressuscité parmi André et Longinus



H. 0,305, B. 0,440

Die Grablegung Christi

The sepulture of Christ — B. 3 — La sépulture du Christ

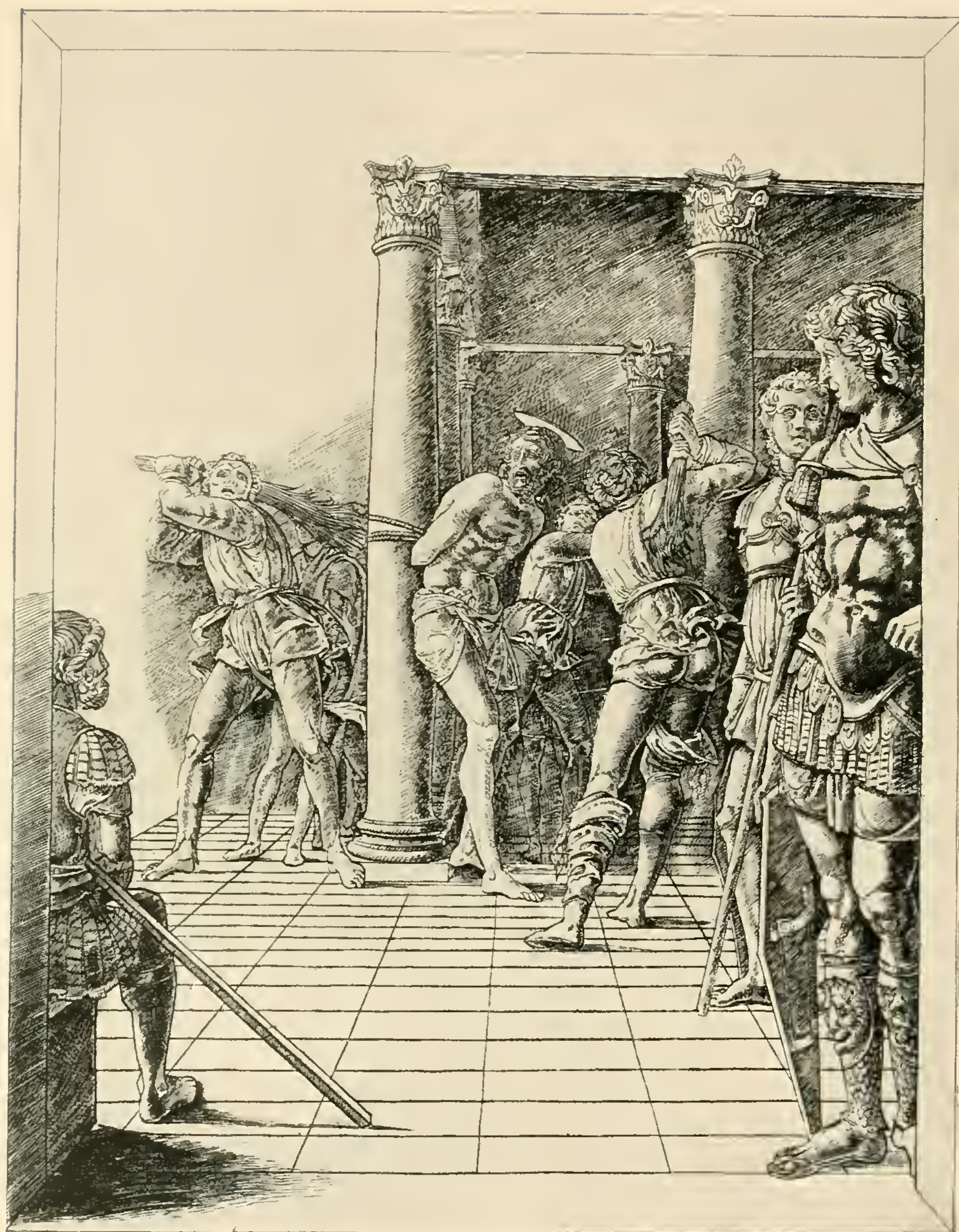


Ausschnitt aus der Grablegung Christi

The sepulture of Christ (Detail)

B. 3

La sépulture du Christ (Détail)



H. 0,375, B. 0,292

Die Geißelung Christi
B. 1
Werkstatt Mantegnas

The flagellation of Christ
Workshop of Mantegna

La flagellation du Christ
Atelier de Mantegna

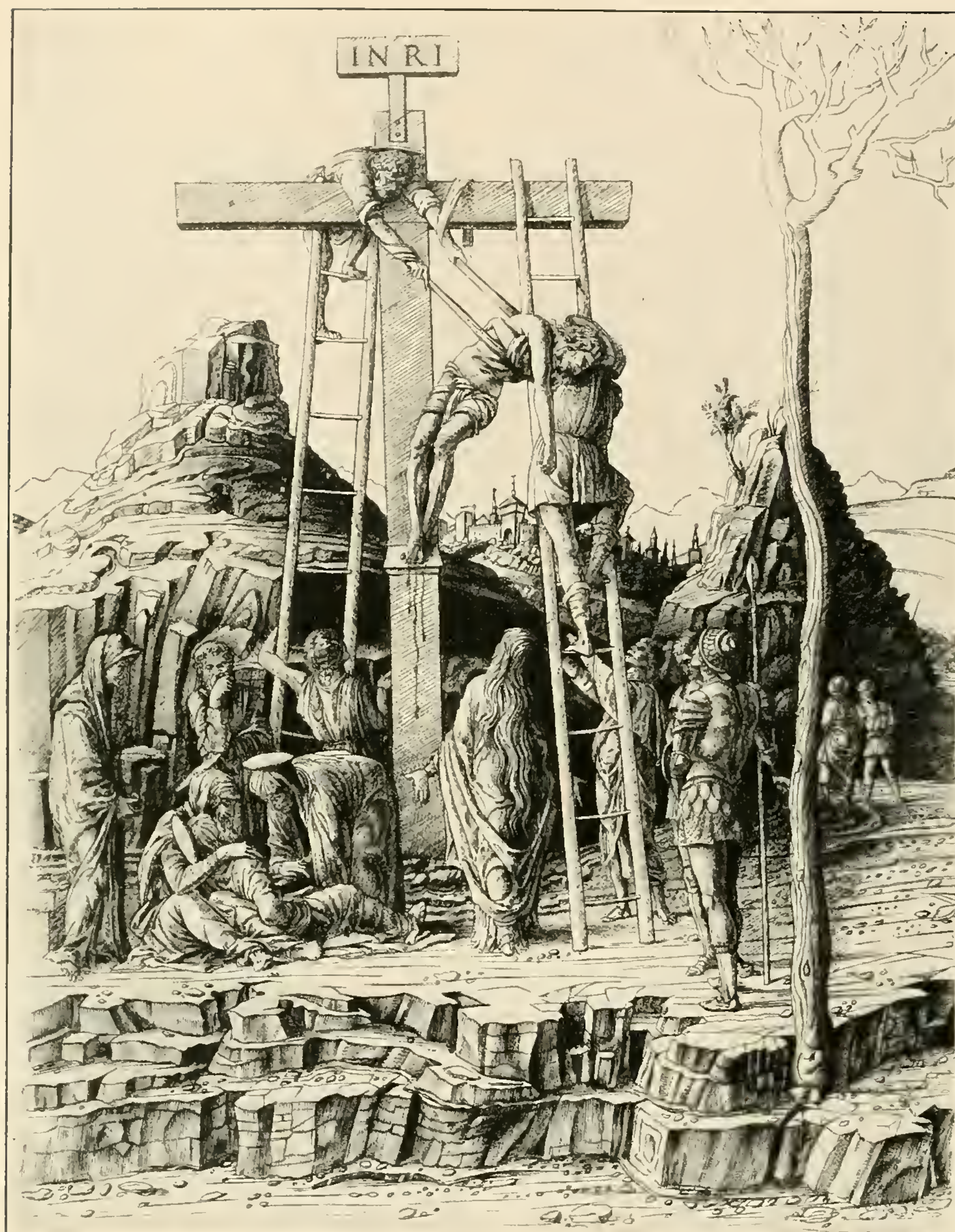


H. 0,426, B. 0,343

Christus in der Vorhölle
B. 5
Werkstatt Mantegnas

Christ in the limbus
Workshop of Mantegna

Le Christ aux limbes
Atelier de Mantegna



H. 0,450, B. 0,355

Die Kreuzabnahme
B. 4
Werkstatt Mantegnas

The descent from the cross
Workshop of Mantegna

La descente de la croix
Atelier de Mantegna



H. 0,465, B. 0,360

Die Grablegung Christi
B. 2
Werkstatt Mantegnas

The sepulture of Christ
Workshop of Mantegna

La sépulture du Christ
Atelier de Mantegna



H. 0,390, B. 0,282

Die Anbetung der heiligen drei Könige (Tafel 103)

B. 9

The three magi adoring Christ
After Mantegna

Nach Mantegna

L'adoration des rois
D'après Mantegna

ANHANG

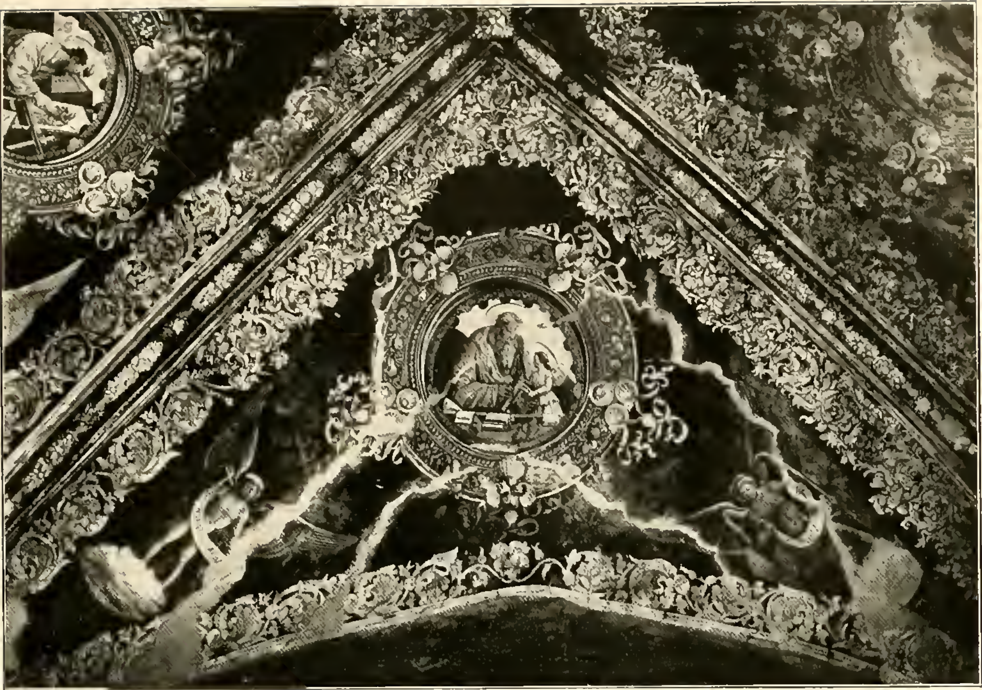
FÄLSCHLICHERWEISE DEM MEISTER ZUGESCHRIEBENE WERKE

SUPPLEMENT

WORKS, WHICH FALSELY ATTRIBUTED TO THE ARTIST

SUPPLÉMENT

ŒUVRES NON AUTHENTIQUES



*Padua, Eremitanikirche — Deckenfresko

Der Evangelist Matthäus

St. Matthew — Saint Mathieu



*Padua, Eremitanikirche — Deckenfresko

Der Evangelist Markus

Von Giovanni d'Allemagna, Antonio da Murano und Niccolo Pizzolo

St. Marc — Saint Marc



* Padua, Eremitanikirche — Deckenfresko

Der Evangelist Johannes

St. John — Saint Jean



* Padua, Eremitanikirche — Deckenfresko

Der Evangelist Lukas

Von Giovanni d'Allemagna, Antonio da Murano und Niccolo Pizzolo

St. Lucas — Saint Luc





⁴ Padua, Eremitanikirche

Fresken der Apsis

Der heilige Petrus

Gott-Vater

Von Niccolo Pizzolo

St. Peter

Saint Pierre

God, the father

Dieu le père





*Padua, Eremitanikirche — Fresken der Apsis

Der heilige Paulus — Der heilige Christoph

Von Niccolo Pizzolo

St. Paul — Saint Paul — St. Christophe — Saint Christophe





* Padua, Eremitanikirche — Fresken der Apsis

Der heilige Hieronymus

St. Hieronymus — Saint Jérôme

Von Niccolo Pizzolo

Der heilige Augustinus

St. Augustin — Saint Augustin





⁴ Padua, Eremitanikirche

Fresken der Apsis

Der heilige Gregorius

St. Gregorius — Saint Grégoire

Von Niccolo Pizzolo

Der heilige Ambrosius

St. Ambrosius — Saint Ambroise



Padua, Eremitanikirche — Fresko

Die Berufung der Söhne Zebedäi, Jakobus und Andreas

Niccolo Pizzolo und Mantegna (?)

The calling of Jacob and Andrew, the sons of Zebedee

L'appel de Jacques et André, les fils de Zébédée



*Padua, Eremitanikirche Fresko

Die Beschwörung der Dämonen durch den heiligen Jakobus

Niccolo Pizzolo und Mantegna (?)

The demons exorcised by St. Jacob Les démons exorcisés par saint Jacques



Padua, Eremitanikirche | Fresko

Kolossalkopf
Von Niccolo Pizzolo

Gigantic head | Tête gigantesque



*Padua, Museo civco — Holz

Christus als Schmerzensmann im Sarkophag

Christ as the man of dolours in the sarcophagus — Giambono — Le Christ homme de douleurs dans le sarcophage



* Richmond, Sammlung Cook

Das Jesuskind

Veronesisch

The Child Jesus — L'Enfant Jésus



* Früher London, Charles Butler — Auf Holz, H. 0,43, B. 0,28

Madonna mit dem Kinde

Nachahmer Mantegnas

Madonna and child — La Vierge avec l'Enfant



• Venedig, Sammlung Stampalia

Die Darbringung Christi im Tempel
Nachahmer Mantegnas

The presentation in the temple
Imitator of Mantegna

La présentation au temple
Imitateur de Mantegna



* Verona, Museo civico

Auf Leinwand, H. ca. 0,85, B ca. 0,62

Madonna mit dem Kinde und zwei Heiligen

Veronesisch (Buonsignori?)

Madonna with child and two saints

La Vierge avec l'Enfant et deux saints



*Turin, Pinakothek

Auf Holz, H. 0,615 B. 0,8725

Madonna mit dem Kinde und Heiligen

Nachahmer Mantegnas

Madonna with child and saints
Imitator of Mantegna

La Vierge avec l'Enfant et des saints
Imitateur de Mantegna



Paris, Louvre — Auf Leinwand, H. 0,465, B. 0,37

Das Urteil Salomos
Schule Mantegnas

The judgment of Solomon
School of Mantegna

Le jugement de Salomon
Ecole Mantegna



München, Graphische Sammlung

Auf Leinwand, H. 0,408, B. 0,34

Mucius Scaevola
Schule Mantegnas

Mucius Scaevola
School of Mantegna

Mucius Scaevola
Ecole Mantegna



Frankfurt, Städelsches Institut

Heiliger

A saint — Marco Zoppo (?) — Un saint



*(Früher) Rom, Galerie Sciarra

Bildnis eines Mitgliedes der Familie Gonzaga

Portrait of a member of the Gonzaga-family

Portrait d'un membre de la famille Gonzaga



[1] Bergamo, Galerie Lochis — Auf Holz, H. 0,64, B. 0,48

Bildnis des Gianfrancesco Gonzaga

Venezianisch

Portrait of Gianfrancesco Gonzaga — Portrait de Gianfrancesco Gonzaga



[2] Florenz, Uffizien

Bildnis der Elisabetha Gonzaga, Herzogin von Urbino

Lorenzo Costa (?)

Portrait of Elizabeth Gonzaga, duchess of Urbino — Portrait d'Elisabeth Gonzaga, duchesse d'Urbino



* Bergamo, Accademia Carrara

Christus der Auferstandene
Schule Andrea Mantegnas

Christ risen from the grave
School of Mantegna

Le Christ ressuscité
Ecole Mantegna



* München, Alte Pinakothek — Auf Holz, H. 0,51, B. 0,538

Liebe

Love — L'amour



* München, Alte Pinakothek — Auf Holz, H. 0,51, B. 0,538

Keuschheit

Chastity — La chasteté

(Schulbilder oder Kopien nach Andrea Mantegna: I trionfi di Petrarca)

(Pictures painted in Mantegna's school or copies) — (Ecole de Mantegna ou copies d'après le maître)



*München, Alte Pinakothek — Auf Holz, H. 0,51, B. 0,538

Tod

Death — La mort



*München, Alte Pinakothek — Auf Holz, H. 0,51, B. 0,538

Sieg

Glory — La gloire

(Schulbilder oder Kopien nach Andrea Mantegna: I trionfi di Petrarca)

(Pictures painted in Mantegna's school or copies) — (Ecole de Mantegna ou copies d'après le maître)



*München, Alte Pinakothek — Auf Holz, H. 0,51, B. 0,538

Zeit

Time — Le temps



*München, Alte Pinakothek — Auf Holz, H. 0,51, B. 0,538

Religion

God father — Dieu le père

(Schulbilder oder Kopien nach Andrea Mantegna: I trionfi di Petrarca)

(Pictures painted in Mantegna's school or copies) — (Ecole de Mantegna au copies d'après le maitre)



*Bukarest, König von Rumänien

Auf Holz, H. 0,65, B. 0,50

Die Grablegung Christi

The sepulture of Christ

La sépulture du Christ

ERLÄUTERUNGEN UND REGISTER

Erläuterungen

(Im Bildertext verweisen die Sterne neben den Ortsangaben auf diese Erläuterungen)

Grundlegende Werke über Mantegna

Vasari, Vite. I. Auflage 1550, II. Auflage 1568. Ausgabe Milanesi, Bd. III, Deutsche Übersetzung Gronau-Heitz. Bd. 5. — Paul Kristeller, Andrea Mantegna, London 1901 und Berlin 1902, ist die ausführlichste grundlegende Arbeit. — Vittorio Lazzarini, Documenti relativi alla Pittura Padovana, herausgegeben von Andrea Moschetti, Venedig 1909, bringt neues wichtiges archivalisches Material. — H. Thode, Mantegna. Velhagen-Klasing, 1897. — Maud Cruttwell, Mantegna. London, Georg Bell, 1908.

Mantegnas Verhältnis zu Squarcione. An eine wirkliche Adoption Mantegnas von Squarcione ist nicht zu denken. Er war Lehrling, nicht Adoptivsohn. „Andrea fiuolo de M.º Francesco Squarzon depentore." Auch bei Marco Zoppo u. a. ist von „adozione" die Rede. Dazu lebte der Vater noch, als der Künstler sich selbständig machte (1448), und wird bei Aufträgen derselbe erwähnt. So wird er bei der Bestellung des genannten verlorenen Bildes für S. Sofia in Padua vom 16. Oktober 1448 bezeichnet als „Magister Andreas picthor filius magistri Blasii marangoni habitator Padue in contrata sancte Lucia". Die Bezeichnung des Bildes „Andreas Mantinea pat. an. septem et decem natus sua manu pinxit MCCCCXLVIII" ist uns von Scardeone überliefert. In einem Dokument vom 24. November 1449 wird von Mantegnas Bruder Tommaso gesagt: „magistrum Tamasium dictum Mantegna filium magistri Blasii marangoni de Isola de supra Vincentini destrictis, habitatorem Padue in contrata Sancte Lucie" (cfr. Andrea Moschetti, documenti). In Briefen usw. wird er immer Andrea Mantegna, einmal nur in der Notiz der Pisaner über das Fest vom Juli 1467 wird er „Andrea Squarzione" genannt. Aus diesen wie anderen Dokumenten geht auch hervor, daß die Eltern Mantegnas nicht, laut Vasari „nacque nel contado di Mantova" oder wie andere erzählen, in Padua, sondern auf der „Insula de supro" oder „Isola di Carturo", damals zu Vicenza, später zu Padua gehörend, gewohnt haben. Ferner hat Squarcione mit Mantegna 1448 einen Kontrakt geschlossen, was er als Adoptivvater des noch unmündigen Jünglings sicher nicht notwendig hatte.

Titelbild. Die Büste wird jetzt als eine Arbeit des Mantuaners Gianmarco Cavalli angesehen. Zwei Porträte auf den Fresken der Eremitani und der Camera degli Sposi. (Taf. 19 oben und Taf. 40) lassen sich nach dieser Bronzebüste sicher als Selbstbildnisse feststellen.

Taf. 1—25. Am 5. Januar 1443 bestimmt Antonio Ovetari 700 Dukaten testamentarisch zur Ausschmückung seiner Kapelle in der Eremitanikirche „post mortem debeat ornari et depinci capella ipsius testatoris cum historiis sanctorum Jacobi et Christophori in ecclesia Heremitarum". Am 22. April 1446 lebt der Stifter noch; wahrscheinlich Anfang 1448 ist er gestorben. Am 16. Mai 1448 werden die genauen Bestimmungen über die 3800 Lire festgelegt. „Per pagare i pitturi qui pingunt et pingere debent capellam in ecclesia Heremitarum" ist das Geld da. Zunächst werden zwei Meister, „Primo magister Johannes de Alemannea quondam Johannes et magister Antonius de Moriano quondam Michaelis

similiter pictor", genannt. Mit der Ausmalung des Eingangsbogens und des Kreuzgewölbes beginnen sie. Ende 1450 soll alles fertig sein, „item quod dictum totum opus detur integnum et perfectum per totum mensem decembris de 1450". Die weitere Hälfte, die Apsis, wird als Aufgabe des Nicolai, filii Petri de Villa Ganzerla (d. h. Niccolo Pizzolo), ac etiam magistri Andree pictoris, filii Blassii amborum civium Padue, bezeichnet. Da Andrea Mantegna nicht am Ort ist, unterschreibt sein älterer Bruder Thomas den Kontrakt. 350 Dukaten werden ihnen wie den beiden anderen versprochen, „cum modis capitulis, coloribus generaliter in suprascriptis instrumentis contentis referendo singula in singulis". Jeder bekommt am 15. Juli 1448 50 Dukaten als Anzahlung. Während Pizzolo, wie auch die beiden erstgenannten, bald regelmäßig Gelder erhalten, geht an Mantegna die erste Zahlung von 25 Dukaten erst am 16. Juli 1449. Der Umstand war, daß er ein leider verlorenes Altarbild für die Sofia in Padua 1448 malte und im Mai 1449 zwei Porträte, das des Lionello d'Este und des Folco di Villa fora. in Auftrag erhielt. Die Summe an Auszahlungen macht an Pizzolo, Giovanni da Pisa, der den Bronzealtar ausführte, und Mantegna bis Ende 1449 121 Dukaten aus. Viel weniger, d. h. nur jeder 20 Dukaten, haben die beiden anderen Meister erhalten, woraus zu schließen ist, daß sie nicht viel ausführten. Als Giovanni am 9. Juni 1450 starb, ging Antonio auch fort. Die letzte Abrechnung vom 13. Mai 1452 redet weiter nur von 2928 Lire und 18 Soldi, während die Gesamtsumme 3800 Lire ausmacht. Demnach sind die Malereien noch nicht fertig gewesen. Als letzte haben die der rechten Wand mit der Christophorus-Legende zu gelten, wo Mantegna das untere Freskenpaar, als das nach dem fortgeschrittenen Charakter unbedingt letzte, gemalt hat. Für diese Datierung spricht, daß das am 11. Juli 1452 datierte Giebelfresko am Hauptportal des Santo stilistisch zwischen die letzten Jakobus- und Christophorus-Fresken zu setzen ist. Wenn die ersten beiden Fresken der Jakobuslegende 1449—1450, die zwei folgenden 1451—1452 zu setzen sind, so gehört demnach das letzte Freskenpaar der Christophorus-Legende in die Zeit zwischen 1452 und 1454. Der deutliche Einfluß des Jacopo Bellini bestärkt diese Vermutung. Mariä Himmelfahrt im Chor ist wohl auch von Mantegna. Betont muß werden, daß der Name des Francesco Squarcione in keinem Dokument genannt wird, sondern alle Verträge und Zahlungen sich direkt auf Mantegna beziehen.

Taf. 7 u. 22. Entgegen den anderen der Antike nachgebildeten Soldaten (Taf. 3, 4, 5, 10—16) ist hier zum erstenmal ein solcher in Renaissancepanzer gegeben.

Taf. 8. Diese Himmelfahrt der Maria wurde bisher gerne dem Pizzolo zugeschrieben. Obwohl Pizzolo der Leiter des Ganzen war, werden wir die bessere Qualitäten dem begabteren, jüngeren Meister zuschreiben müssen. Man vergleiche Maria mit der hl. Eufemia.

Taf. 26 links. Rest aus den zerstörten Fresken des Scuola dei SS. Sebastiano Marco zu Padua (s. rechts).

Taf. 26 rechts. Wie Abb. S. XXIII Kopie nach genannten zerstörten Fresken der Scuola SS. Sebastiano e Marco.

Taf. 20 oben. Der linke jüngere Mann, im Gesichtsschnitt dem viel späteren und darum volleren Selbstporträt in der Camera degli Sposi (Taf. 40) wie dem Bronzekopf (Titelblatt) so ähnlich, daß wir hier sicher Mantegna vor uns haben. Der Mann neben ihm ist keinesfalls der damals sechzigjährige Squarcione, vielleicht jedoch Pizzolo, von dessen derber Gestalt und tollem Leben berichtet wird.

Taf. 27—51. An dieser Stelle wollen wir der aus erhaltenen Briefen und Dokumenten erkenntlichen Beziehungen Lodovico Gonzagas zu Mantegna gedenken. In einem Brief vom 5. Januar 1457 spricht der Markgraf von früheren Verhandlungen, am 27. November fragt er selbst von neuem, Anfang April 1458 Bildhauer Luca Fancelli bei Mantegna wegen der Übersiedlung nach Mantua an. Lodovico bietet ihm am 15. April 1458 15 Dukaten monatlich, Wohnung, Getreide für sechs Personen und Holz; er läßt ihm bis Januar 1459 Frist. Briefe folgen am 26. Dezember 1458 und 30. Januar 1459; in letzterem redet der Markgraf ihn „egregium virum Andream Mantegnam pictorem de Padua, carissimum familiarum nostrum, quem ad servitia nostra semper conduximus" an und verleiht

ihm durch Dekret ein Wappen. In demselben Jahre, nachdem er noch im Februar für einige Zeit Urlaub erhalten, geht Mantegna nach Mantua. Er ist laut eines Briefes des Markgrafen (15. Mai 1463) täglicher Gast am Hofe. Sein erster uns bekannter Auftrag ist die Ausmalung des Lustschlosses Goito bei Mantua. Lodovico mahnt ihn am 25. Oktober 1463 zur Fertigstellung; am 23. Dezember antwortet Mantegna, daß er seit Monaten kein Geld erhalten habe, worauf ihm 30 Dukaten zugewiesen werden. Am 26. April 1464 ist er noch in Goito. Vorher, am 7. März 1464, hatte er Zeichnungen für die Ausschmückung eines kleinen Raumes im Schloß Cavriana geliefert; ein Maler Samuele führte die Malereien aus. 1466 wird er von Lodovico nach Florenz gesandt, wo er am 5. April genannt wird; 1467 in Pisa, meldet er sich 1468 wieder bei dem Markgrafen an. Damals schon wird Mantegna den Auftrag zur Ausmalung der Camera degli Sposi erhalten haben. 1471 sendet sein Gönner ihn nach Bologna zum Kardinal Francesco Gonzaga, der, von Rom herkommend, am 24. August 1472 in glanzvollem Gepränge in Mantua einzieht. Auf letzteres Ereignis bezieht sich die Begegnung des Vaters mit dem Sohne auf dem Fresko an der Türwand, das demnach 1472 begonnen, 1474 laut Widmung vollendet ist, während das Kaminfresko, den Typen entsprechend — man vergleiche den jüngsten Sohn Lodovico (1458 geboren) rechts neben dem Vater, der schon 1461 von Papst Pius II. während des glänzenden Konzils in Mantua zum Bischof von Mantua bestimmt wurde, mit demselben auf dem Begegnungsfresko, wo er mindestens drei Jahre älter ist — spätestens 1469 begonnen ist.

Taf. 46. Der auf die Rampe sich auflegende Engelsputto mit nach links emporgewendetem Kopf ist das Vorbild zu dem einen der Putten an Raffaels Sixtina.

Taf. 52—60. Der „Triumphzug Cäsars" ist vielleicht schon 1482 begonnen. Am 28. August 1484 werden einige Stücke dem Herzog Ercole von Ferrara gezeigt. Durch die Romreise Mantegnas (1488—1490) wird die Arbeit unterbrochen. Der römische Einfluß ist schon auf Bild 4 zu erkennen. 1492 ist die Folge von neun Bildern, einstmals eingefaßt von Pilastern, Gesimsen, den Theaterraum „Camera dei Trionfi" des Castello Corte schmückend, vollendet. 1494 zeigt Isabella d'Este sie dem Giovanni de' Medici in genanntem Saal, wo übrigens 1501 die „Adelphi" des Terenz und Komödien des Plautus aufgeführt wurden. 1506 brachte Francesco Gonzaga die Stücke in den Hauptsaal eines bei S. Sebastiano neuerbauten Palastes. Später sind sie in den alten Raum von Vincenzo Gonzaga zurückgeführt, der sie freilich kurz darauf, 1627, an König Karl I. von England verkaufte (für 10500 Dukaten). Sie wurden unter König Wilhelm III. leider übermalt und befinden sich jetzt in elendem Zustande auf Schloß Hampton Court. Mantegna soll außerdem noch sechs Petrarca-Trionfi für denselben Saal gemalt haben, den dereinst noch Trophäen und Statuen schmückten. Stücke mit derartigen Darstellungen minderwertiger Qualität s. Anhang Taf. 166—168.

Taf. 62—67. Am 3. Juli 1497 schreibt Alberto da Bologna an Isabella d'Este: „Im Studio fehlt nichts mehr, und Ihr werdet das Gemälde des Meisters Andrea angehängt finden." Am 25. Juni 1501 wird nur ein Bild genannt, am 22. November 1502 spricht jedoch Isabella von „den Bildern". Das erste Stück ist jedenfalls der Parnaß, der demnach Anfang Juni 1497 fertig war. Er ist wie die anderen Stücke des Studio mit dünner Leimfarbe auf kräftige Leinwand gemalt. Wie neuere Dokumente erweisen, malte Mantegna vier Bilder (zwei sind verloren), Costa zwei Stücke (das zweite hat sich im Magazin des Louvre gefunden), Perugino ein, Correggio zwei Bilder (beide verloren). Neuerdings hat man aber auch bei Restaurationen des alten Palastes Reggia die Räumlichkeiten der Isabella d'Este und ihr Studio im Erdgeschoß wiedergefunden, in dem sich nicht vier Bilder, wie man bisher glaubte, sondern der Größe des Raumes entsprechend, neun befanden.

Taf. 66. Am 13. Januar 1506 schreibt die Markgräfin Isabella, daß Mantegna die Zeichnungen zur „Tabula de lo Dio Como", d. h. zu diesem Bild, fast vollendet habe. Am 15. Juli, d. h. zwei Monate vor seinem Tode, erfahren wir, „daß der Gott Comus, zwei Veneri, eine bekleidet, die andere nackt, zwei Amore, Janus mit dem ihn herausdrängenden Neide am Arme, Merkur und drei andere Gestalten, die von Merkur in die Flucht ge-

schlagen werden, fertig gezeichnet sind; es fehlen noch andere Figuren, aber die Zeichnung jener ist sehr schön". Genannte von Mantegna gezeichnete Figuren befinden sich rechts. Lorenzo Costa hat die Ausführung übernommen.

Taf. 68 72. In seinem Testament vom 1. März 1504 spricht Mantegna von verschiedenen Legaten — im ganzen 100 Dukaten — für Meßgewänder und zur Ausschmückung einer Kapelle in S. Andrea, wo ihm am 11. August die erste Kapelle links, die Johannes des Täufers, vom Protonotar des Kardinals Sigismondo von Gonzaga, zugesprochen ist Der Entwurf des Ganzen stammt von Mantegna, ausgeführt hat er nur das Familienbild. Auch an der Taufe hat er noch gearbeitet. Eine Datierung MDXVI unter einer kleinen Darstellung der Judith mit dem Haupt des Holofernes erweist, daß die Vollendung erst zehn Jahre nach seinem Tode erfolgte.

Taf. 73. Auf der Leiste unter dem Fresko steht geschrieben: ANDREAS MANTEGNA OPTVMO FAVENTE NOMINE PERCEPIT MCCCCLII XII KAL SEXTIL. Demnach am 11. Juni (oder August) 1452 von Mantegna vollendet.

Taf. 74. Das Bild stammt aus den Sammlungen der Familie Gradenico in Padua; 1821 kam es mit der Sammlung Solly in Besitz des Berliner Museums. Eine leichte Kreidegrundierung scheint hier doch vorzuliegen. Die Echtheit des Stückes, die von Morelli sehr scharf angezweifelt wird, ist bei Vergleichen der Formgebung, der Typen, der Farben und der Lichtbehandlung mit dem Breraaltar sicher, wenn auch mancherlei verdorben ist. Eine andere ähnliche Darstellung in der Galerie Quirini-Stampalia (Taf. 1 9) als Original hinzustellen, erscheint sonderbar. Hier ist kein alter Pinselstrich mehr zu erkennen, während das Berliner Exemplar bis auf die steinimitierende Umrahmung durchaus mantegneske Technik zeigt. Die beiden Eckfiguren, die sich auf dem venezianischen Stück noch befinden, können als Beweisgrund dafür, daß dieses das Original und das Berliner Stück die verkleinerte Kopie sei, nicht herangeführt werden, da sie bei der an sich oberflächlichen Ausführung und viel späteren Technik von minderwertiger Qualität sind.

Taf. 75 u. 78. Der Lukas-Altar, jetzt in der Brera zu Mailand, war einst in S. Giustina zu Padua und wurde von den dortigen Mönchen am 10. August 1453 kontraktlich bei Mantegna für 50 Goldgulden bestellt. Am 18. November 1454 erhielt der Künstler den Rest der Zahlung. Das Bild ist demnach sicher zwischen August 1453 und November 1454 ausgeführt. Die Heiligen der oberen Reihe sind von links nach rechts: Daniel, Hieronymus, Maria, der tote Christus, Johannes, Augustinus und Sebastian, die der unteren: Scholastica, Benedikt, Lukas sitzend, Prosdozimus und Justina. Die Anordnung entspricht genau der auf dem Altarbild des Antonio Murano und Bartolommeo Vivarini von 1450 in Bologna, dereinst in S. Francesco zu Padua. Auf Jacopo Bellinis Zeichnungen seines Pariser Skizzenbuches zurückzugehen liegt kein Grund vor. Derartige Halbfigurendarstellungen waren damals üblich.

Taf. 77—78. Unten steht auf einem scheinbar aufgenagelten Blatt — einem Cartellino — geschrieben: OPVS ANDREAE MANTEGNAE MCCCCLIIII. Das Bild ist schlecht erhalten, die Farben sind eingetrocknet, matt und kraftlos.

Taf. 79. Das Bild befindet sich im Dom zu Aigueperse. Wahrscheinlich ist es bei der Vermählung der Klara Gonzaga, Enkelin des Markgrafen Lodovico, mit Gilbert von Bourbon, Grafen von Montpensier, die 1481 stattfand, nach dort gelangt. Aigueperse lag im Herrscherkreis des Grafen.

Taf. 80. Das Bild kam aus der Sammlung Trissino (Vicenza) in Besitz des Herrn James Simon in Berlin und ist in dem Kaiser-Friedrich-Museum aufgestellt.

Taf. 81—90. Gregorio Correr, päpstlicher Protonotar, ist der Besteller dieses Altarwerkes für S. Zeno zu Verona. Vielleicht ist dieser Auftrag 1455 erfolgt und wurde er der Anlaß zu jenem Prozeß gegen Squarcione, der am 2. Januar 1456 in Venedig mit der Lösung des Kontraktes zwischen Lehrer und Schüler endete. Die langsame, sorgfältige Ausführung des Triptychons stellte die Geduld Lodovico Gonzagas auf eine harte Probe. Am 5. Januar 1457 fragt er bei Mantegna, am 27. November bei dem Protonotar an wegen des Bildes, ob es noch nicht fertig wäre. Im Februar 1459 erbittet der Künstler

zwei Monate Aufschub, am 18. Juni ist er noch nicht fertig. Im Laufe des Jahres ist dann das Altarwerk aufgestellt. Leider hängt es jetzt in der Apsis der Kirche, vor einer kahlen Wand, ferner viel zu hoch, endlich bei einer Beleuchtung (von links), die der im Bilde (von rechts) entgegengesetzt ist, wodurch die realistische Wirkung stark beeinträchtigt wird. Die vier Heiligen sind zu beiden Seiten von links: Petrus, Paulus, Johannes Evangelista, Augustinus (?), von rechts her: Johannes der Täufer, Zeno, Laurentius und Benedikt. Das Gemälde, einst den Hochaltar von S. Zeno schmückend und von rechts her kräftig beleuchtet, wurde von Napoleon nach Paris geschleppt, später jedoch zurückgegeben und in den Chor gehängt. Die Predellenstücke blieben zurück, das mittlere hängt jetzt im Louvre, die beiden anderen im Museum zu Tours.

Taf. 92. *ΤΟ ΕΡΓΟΝ ΤΟΥ ΑΝΔΡΕΟΥ* (das Werk des Andreas) steht links am Pfeiler, die Buchstaben von oben nach unten gestellt, geschrieben. Es ist vielleicht jenes Bildchen „operetta“, für dessen Vollendung Marchese Lodovico von Mantua am 14. März 1459 dem Künstler noch acht bis zehn Tage (octo o dece zorni) gewährte.

Taf. 93 u. 94. Stammt aus Sammlung Manfrin, Venedig.

Taf. 95. Das Bildchen gelangte aus dem Besitz des Vincenzo Gonzaga 1627 in den König Karls I. von England, wurde nach dessen Hinrichtung von dem spanischen Botschafter gekauft und nach Madrid gebracht.

Taf. 96. Kardinal Lodovico Mezzarota — als solcher nach einer Kopie, auf deren Rückseite der Name steht, ferner nach einer Medaille und einem Stich des J. Ph. Tomasinus festgestellt — war 1402 in Padua geboren. Zuerst Arzt bei Papst Eugen IV., wurde er später Führer der päpstlichen Truppen, besiegte Francesco Sforza, Condottiere Piccolo Piccinino, ferner die Türken bei Rhodos (1457). Schon 1440 wurde er Kardinal und Erzbischof von Florenz u. a. Er trieb einen außerordentlichen Luxus, weswegen er Kardinal Lucullus genannt wurde. 1465 ist er in Rom gestorben. Am 27. Mai 1459 bis 8. Februar 1460 war er zum Konzil Papst Pius' II. in Mantua. Damals wird Mantegna das Porträt ausgeführt haben, das demnach sein erstes datierbares Bild der Mantuaner Zeit wäre.

Taf. 97. Francesco Gonzaga, 1444 geboren, wurde am 22. Dezember 1461 von Papst Pius' II. zum Kardinal ernannt. Er studierte damals auf der Universität in Pavia, kehrte jedoch schon am 1. Januar 1462 heim und wird bald darauf von Mantegna porträtiert sein.

Taf. 98. Früher dem Fr. Cossa u. a. gegeben.

Taf. 99. Die Madonna ist im Motiv der Madonna Poldi (Taf. 100) und der Darbringung (Taf. 107) verwandt. Die etwas blecherne Härte der Malweise wie das Kolorit erinnert an das Mezzarota-Porträt (Taf. 96).

Taf. 100. Das Madonnenbildchen in der Sammlung Poldi-Pezzoli hat sehr gelitten. Die Farben sind stumpf und glanzlos geworden.

Taf. 101—106. Das Triptychon stammt aus der Erbschaft des Don Antonio de' Medici, Principe di Capistrano (1632). Es war von den Gonzaga den Medici geschenkt worden. Höchstwahrscheinlich ist es das von Mantegna für die Schloßkapelle der Gonzaga gemalte Altarbild; am 26. April 1464 spricht er in einem Brief aus Goito an den Marchese davon, daß es nicht gut wäre, das Bild zu firnissen, bevor der Rahmen fertig wäre. Vasari spricht von einem kleinen Tafelbild mit Darstellungen von kleinen, aber reizenden Figuren.

Taf. 107 u. 108. Bezeichnet am Stein über den schlafenden Jüngern: OPVS ANDREAE MANTEGNA. Grundlage (wie zu Giovanni Bellinis Ölbergbild in London, Nat. Gal.) eine Zeichnung in Jacopo Bellinis Skizzenbuche, London, fol. 43/4.

Taf. 109. Vasari spricht von einem kleinen Bildchen der „Madonna mit dem schlafenden Kinde“, das er während seines Aufenthaltes in Rom gemalt habe. „An einem Berge im Hintergrunde malte er Steinmetzen, Steine brechend, so sorgsam und geduldig, wie es schier unmöglich scheint, daß man es mit feiner Pinselspitze machen kann. Dieses Bild befindet sich im Besitz des hohen Herrn Don Francesco Medici, der es zu seinen besten Stücken zählt.“ Daß Vasari von einem schlafenden Kind redet, will bei seiner flüchtigen Schreibweise nichts sagen.

Taf. 110. „Quadro de legno depincto cum nostra donna et figliolo cum serafini de mano di soprodicto Mantegna" (ein Bild auf Holz gemalt mit der Madonna und Kind, umgeben von Cherubim, von der Hand des genannten Mantegna) heißt es 1493 in einem Inventar der Guadaroba Estense. Ob es identisch ist mit dem 1485 öfters dem Mantegna von Eleonora da Ferrara abgeforderten Bild, läßt sich natürlich nicht feststellen. Jedenfalls ist das Bild vor 1495 fertig. Vasari spricht von einer „Madonna in Halbfigur mit dem Kind im Arm, umgeben von Köpfen singender, wunderbar anmutig gemalter Engel". Das Bild hing jahrhundertelang in S. Maria Maggiore zu Venedig als Giovanni Bellini. Interessant ist, daß Mantegna 1485 sich von Venedig besonderen Firnis kommen läßt. Er hat ihn vielleicht gerade zu diesem Bild in Tempera, dessen glänzende Oberfläche sicher einem besonderen Firnis zuzuschreiben ist, verwendet.

Taf. 111. Der Christusknabe als Träger der Weltkugel, als Weltbeherrscher ist erst, wie schon im Text besprochen, in die letzten Jahre der dritten Epoche, nicht allzu lange vor die Vittoria-Madonna in Louvre zu setzen.

Taf. 112 u. 113. Francesco Gonzaga, der Condottiere der Venezianer und Oberitaliener, hatte im Kampf bei Fornovo am Paro für den Fall des Sieges der Mutter Gottes eine Kirche geweiht. Am 6. Juli 1495 waren die Franzosen geschlagen. Der Marchese beeilt sich, sein Versprechen zu lösen, und gibt Mantegna den Auftrag für das Altarbild. Am 30. August 1495 noch nicht begonnen, ist es am 6. Juli 1496, dem Jahrestage der Schlacht, vollendet und wird unter feierlicher Prozession aus Mantegnas Atelier zu der neuen Kirche getragen. 1797 brachte es Napoleon mit nach Paris, wo es sich noch heute im Louvre befindet.

Taf. 114 u. 115. Das Werk ist bezeichnet: „A. Mantinia pi. au. gracie 1497. 15 augustj". Es wurde für die Kirche S. Maria in Organo zu Verona gemalt. Links stehen Johannes der Täufer und ein Papst, rechts heiliger Hieronymus (?) und heiliger Zeno (?).

Taf. 116 u. 117. Das Bild gelangte 1876 aus dem Nachlasse J. Charles Eastlakes-London nach Dresden. Es ist sehr verdorben.

Taf. 118. Auf der Innenseite des am Kreuz des Johannes flatternden Bandes steht geschrieben: Andreas Mantinia C(ivis) P(atavinus) F(ecit). Einst in der Sammlung des Kardinals Cesare Monti, Erzbischofs von Mailand (1632—1650), kam es 1855 in die National Gallery, London.

Taf. 119. Rechts unten am Sockel des Sarkophages steht ANDREAS MANTINIA. Die trockene Nüchternheit der Malweise, die Schärfe der Zeichnung und die Härte des Lichtes verweisen das Stück in die Spätzeit (s. Trivulzio-Madonna). Die Landschaft hat er seinem Studienmaterial entnommen.

Taf. 120—122. Aus Mantegnas Nachlaß ging diese Pietà 1506 in den Besitz Sigismondo Gonzagas, Bischofs von Mantua, über. 1531 wird es in den Gemächern der Margherita Paleologa aufgehängt und noch 1627 im Inventar genannt. Spätestens 1630 ist es aus Mantua verschwunden, war im Besitz des Kardinals Marzarin zu Rom, kam im neunzehnten Jahrhundert mit Giuseppe Bossi nach Mailand und 1824 in die Brera.

Taf. 124—126. Das Bild war für Francesco Cornaro, späteren Kardinal, gemalt. 1504 erhielt Mantegna die erste Rate von 25 Dukaten. Kurz vor seinem Tode, 1506, war es fertig. Es kam in den Besitz des Kardinals Sigismondo Gonzaga. Die Cornaros erhielten es scheint's von ihm, es war in ihrem Palast zu St. Paolo, Venedig, bis Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. Dann kam es nach England, und 1873 in die National Gallery.

Taf. 127. „Heiliger Sebastian" in der Sammlung des Barons Giorgio Franchetti, Venedig. Das Bild war laut einem Brief an den Markgrafen Francesco Gonzaga am 2. Oktober 1506 für dessen jüngeren Bruder Kardinal Sigismondo bestimmt. Bei Mantegnas Tode war es noch in seinem Atelier, ging, wie alles andere, in den Besitz des Kardinals über, gehörte später dem Kardinal Bembo.

Taf. 128. Aus der Reihe der Stücke (Taf. 130, 133), die das Motiv behandeln wohl das einzige, das Anspruch auf Eigenhändigkeit machen kann.

Taf. 129—131. Diese drei Halbfigurenstücke haben zu wenig von der sicheren Zeichnung und Formenergie des Meisters, als daß man sie, trotz aller Ähnlichkeit als eigenhändige Werke des Meisters anerkennen kann.

Taf. 132—135. Auch diese Stücke haben nur als Arbeiten aus der Werkstatt des Meisters zu gelten.

Anhang

Taf. 152 u. 153. Diese Fresken des Kreuzgewölbes sind von Giovanni d'Allemagna (Johannes Alemannus) und Antonio da Murano begonnen. Ersterer starb am 9. Juni 1450. Auch Antonio da Murano gab die Arbeit auf. Dafür spricht, daß 1450 Squarcione Pizzolo zur Beurleilung der Arbeiten herangerufen werden, ferner, daß er sich bald mit seinem Bruder Bartolommeo verbunden hat, da die Inschrift auf einem Altaraufbau in Bologna von 1450 (einst in Padua) beide Namen nennt. Gemalt haben sie am Kreuzgewölbe die gotischen Rankenornamente, die denen auf dem großen Altar in Venedig, Akademie, rechts und links von der Madonna, ähneln. Ebenso haben sie die Engel und drei der Evangelisten gemalt. Alles andere blieb unvollendet. Niccolo Pizzolo übernahm die weitere Ausführung, malte den Markus u. a. Er ist eine bisher nicht klargelegte, sicher hochbegabte Künstlernatur. Geboren ist er auf Villa di Ganzerla bei Vicenza um 1421, wie aus einem Dokument von 1444 hervorgeht. Er heißt da: „major annis vigenti duobus minor tamen vigenti cinque", d. h. nicht mündig. Anonimus Morellianus sagt von ihm, er und Ansuino da Forli hätten dem Filippo Lippi bei der Ausmalung der Kapelle des Stadtpräfekten (1434—1438) geholfen. Mit 20 Jahren ist er selbständig. Damals malt er für die Kirche von Monteortone mit einem gewissen Jacopo für Giovanni da Cremone Bilder. Francesco Squarcione tritt als Taxator auf. 1446—1448 ist der „depentore Pizolo" „desipolo over garzone" bei Donatello. Er war bei der Ausführung der Engel tätig; er wird dabei als Mitarbeiter „magister Donatus et magister Nicolaus et magistri discipuli prelibati magistri Donati" bezeichnet. 1447 bekommt er Geld für einen der Engel. 1448 erhält er mit Mantegna den Auftrag für die Ovetari-Kapelle. 1450 muß er zusammen mit Squarcione die Arbeiten des Johannes Alemannus und Antonio da Murano taxieren. 1452 ist er Schiedsrichter bei einer anderen Streitfrage. 1453 wird er im Testament seines Vaters als noch lebend bezeichnet. 1463 ist er nicht mehr am Leben; sein Sohn Gerardino verkauft sein Haus im Stadtbezirk S. Luca. — Er vollendete die Decke und arbeitete in der Apsis.

Taf. 154 u. 155. Diese Figuren der Apsis — links von dem heiligen Petrus steht noch eine fast ganz ruinierte Gestalt des heiligen Jakobus — sind die ersten Arbeiten Pizzolos in der Kapelle. Sie lassen in ihrer Herbheit, der kräftigen Zeichnung und plastischen Bildung deutlich seine Schulung bei Donatello erkennen. Die Sorgsamkeit, mit der er die von starkem Licht getroffenen schweren Formen durchbildet, die Fruchtgirlanden bis ins kleinste Detail ausarbeitet, ist hervorzuheben. Sie sind dazu, dem Wunsche des Bestellers entsprechend, dem Trecentisten-Guariento und seinen Fresken in der Johannes-Kapelle wenigstens in der Anordnung nachgebildet. Die streng plastische Manier hat sicher auf Mantegna Eindruck gemacht, nicht umgekehrt.

Taf. 156 u. 157. Fortgeschrittener im Sinne illusionistischer Wirkung gegenuber den Evangelisten sind diese vier Kirchenväter. Hier greift die Mitarbeit anderer Künstler ein. Wir denken an ferraresische Maler und auch beim Hieronymus schon an Mantegna.

Taf. 158 u. 159. Diese beiden Stücke werden von verschiedenen Kritikern dem Mantegna zugeschrieben. Das kann aber höchstens für das linke Fresko gelten, auf dem die Gestalten des Christus und Petrus mantegnesk sind; andere Figuren, wie die knieenden sind weniger gut. Keinen Anteil hat Mantegna am rechten Fresko der Dämonenbeschwörung. Für drei, hier nicht abgebildete Fresken aus der Christophorus-Legende ist Ansuino da Forli, für eines Bono da Ferrara anzunehmen.

Taf. 160 links. Ein Vergleich dieses Kopfes mit dem des Christophorus auf dem bezeichneten Fresko des Bono da Ferrara ebendort, dessen gleichen Glotzaugen und groben Formen läßt keinen Zweifel an der Ausführung von seiner Hand.

Taf. 161. Bei dieser dürftigen Figur von altertümlichem Charakter kann man unmöglich an Mantegna denken. Die neuerliche Zuschreibung an Giambono trifft wenigstens den Stil und die Zeit.

Taf. 162 rechts. Das Motiv dieses Madonnenbildes ist dem des Berliner Bildes (Tafel 130) entsprechend, die Malweise jedoch eine so andere, daß von einem gemeinsamen Autor gar nicht die Rede sein kann. Indes entfernt sie sich noch weiter von Mantegna als jene.

Taf. 162 links. Dieser Jesusknabe erinnert nur im Motiv an Mantegna und sein Bild in London, National Gallery (Taf. 106). Er wird der Veroneser Schule angehören.

Taf. 163. Gegenüber der feinen Zeichnung und echt mantegnesken Bildung des entsprechenden Bildes in Berlin (Taf. 71) erscheint mir die Zuschreibung dieses Bildes an Mantegna gewagt.

Taf. 164. Dieses wie das folgende Stück habe ich in den Anhang verwiesen. Dieses Halbfigurenstück erinnert zwar sehr an Mantegna. Aber die Malweise, flüchtig und ohne jede feine Durchbildung der plastischen Formen, spricht gegen ihn, ja gegen die Paduaner Schule. Wir möchten an einen Veroneser Meister, etwa an Buonsignori, denken.

Taf. 165. Schon früh ahmte man laut alten Berichten Bilder Mantegnas wie seine Stiche nach. Diese Madonna mit fünf Heiligen gehört zu solchen Nachahmungen. Die Zeichnung ist viel zu schlecht. Die Typen sind kalt und ausdruckslos.

Taf. 166, 167. Zwei wohl nach Zeichnungen Mantegnas gearbeitete Grisaillen.

Taf. 168. Ein Heiliger, in Büste illusionistisch in ein Bogenfenster gesetzt. An Mantegna ist nicht zu denken. Man hat das Bild neuerdings sicher mit Unrecht dem Francesco Cossa gegeben. Vielleicht ist Marco Zoppo der Autor. Wir wissen von seinen frühen Bildern noch wenig und die Kenntnisse der paduanischen Schule sind zu gering, als daß sich der Name ganz bestimmt feststellen ließe. Jedenfalls gehört dieser Kopf einem Meister, der in Padua gelernt hat, und zwar eher bei Pizzolo als bei Mantegna. Man vergleiche die rechte Hand und die Haltung mit dem heiligen Georg (Taf. 151 links).

Taf. 169. Auch dieses Porträt muß wie das folgende (Taf. 165 links) dem Mantegna abgesprochen werden. Es gehört schon in das Cinquecento. Von Morelli wird es wohl mit Recht dem Veronesen Buonsignori gegeben.

Taf. 170 links. An Verona kann ich bei diesem Porträt nicht denken. Es ist venezianisch und dem Gentile Bellini oder Carpaccio zuzuweisen.

Taf. 170 rechts. Das Gegenstück dazu, das Porträt des Herzogs von Urbino befindet sich im Pitti; das Kostüm spricht für eine spätere Zeit, frühestens 1515. Der Meister steht jedenfalls den Umbrisern nahe, wie der landschaftliche Charakter zeigt. Vielleicht sind beide Bilder von Lorenzo Costa.

Taf. 171. Diese „Auferstehung Christi“ hat nahe Beziehungen zu Mantegna, wie besonders die Soldaten in antikem Panzer zeigen. Aber eigenhändig ist das Bild nicht. Es könnte von Francesco Mantegna, dem Sohne Andreas sein, mit dessen Bildern in London National Gallery, es gewisse Ähnlichkeit hat.

Taf. 172—174. Diese sechs Stücke sind hier trotz ihrer Minderwertigkeit abgebildet, weil sie vielleicht entfernte Beziehungen zu Mantegnas „Trionfi di Petrarca“ haben.

Taf. 175. Bei dieser „Grablegung“ ist nicht an Italien, geschweige denn an Mantegna zu denken. Es mag die Kopie eines Deutschen nach einem oberitalienischen Bild sein.

Chronologisches Verzeichnis der Werke des Mantegna

Fresken und Tafelbilder

Werkstattbilder, deren Datierung unbestimmt

Radierungen, deren Datierung unbestimmt

Radierungen aus der Werkstatt Mantegnas, deren Datierung unbestimmt

Zweifelhafte und fälschlich zugeschriebene Gemälde, deren Datierung unbestimmt

Aufbewahrungsorte und Besitzer der Werke des Mantegna

(einschließlich der ihm bisher mit Unrecht zugeschriebenen)

Systematisches Verzeichnis der Werke des Mantegna

(einschließlich der ihm bisher zu Unrecht zugeschriebenen)

I. Bilder religiösen Inhalts: 1. Altes Testament, 2. Neues Testament, 3. Madonnen und heilige Familien, 4. Heilige — II. Mythologische Bilder — III. Allegorische Darstellungen — IV. Aus Sage und Geschichte — V. Bildnisse und Bildnisgruppen — VI. Verschiedenes

4. Heilige

II. Mythologische Bilder

III. Allegorische Darstellungen